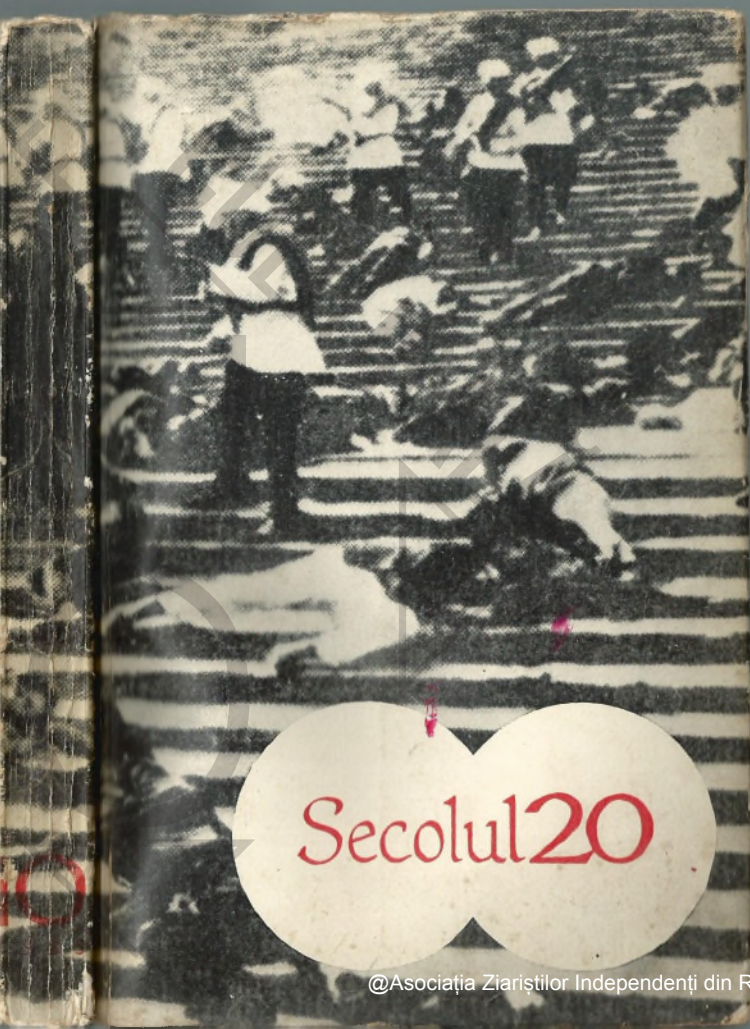
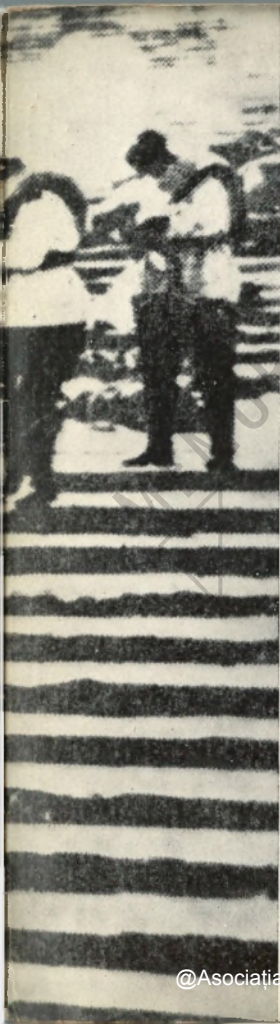




Secolul 20



28n
21m 60

O scenă din filmul «Crucișterul Potiomkin»



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, MARCEL BRESLAȘU REDACTOR-ȘEF, ION BRAD,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA,
MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, TATIANA
NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

10
1965

SUMAR

GLORIOSUL OCTOMBRIE, editorial • 3

70 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI SERGHEI ESEININ

SERGHEI ESEININ: *Versuri*, în românește de Ioanichie Olteanu • 5
Scrisori • 16; ȘERBAN CIOCULESCU: *În memoria lui Serghei Esenin* • 22; *EVOCĂRI* de: Alexandra Esenina; Galina Benislavskaja; Ilia Șneider; Victor Frunză; A. Kövary • 27;
MĂRTURII de: Tatiana Nicolescu; John Lewis; Pavel Matev;
Jan Zabrana; Dragoș Vrânceanu • 53

LITERATURĂ ȘI FILM

40 de ani de la filmul revoluționar «Crucișătorul Potiomkin» • 62
NIKOLA VAPȚAROV: *Cinema*, versuri, în românește de
M. Fortunescu • 64

C. Th. DREYER: *Dies irae*, dialogul filmului, în românește de Ștefan Delureanu • 66

CHARLES S. CHAPLIN: *Un rege la New York*, dialogul filmului, în românește de D. Ștefan • 77

CESARE ZAVATTINI: *Jurnalul unei femei*, subiect inedit, în românește de D. I. Suchianu • 101

GUIDO ARISTARCO: *Cinematograful și «dreptul de împrumut»* • 116

D. I. SUCHIANU: *Curențe în cinematografia contemporană* • 129

EMIL MANU: G. Călinescu, Camil Petrescu și Tudor Vianu despre a 7-a artă • 164

Scriitori români prieteni ai filmului • 168

GEORGE LITTERA: *Poeemele lui Dojkeno* • 171

EDGAR PAPU: *Cinematograful și literatura prefilmică* • 176

GRIGORI BAKLANOV: *Răspuns la câteva întrebări* • 182

ROMULUS VULPESCU: *Aventura; magnifica modalitate a mitologiei* • 186

SERGHEI EISENSTEIN: *Regizorul de film și compozitorul* • 190

JEAN NEGULESCU: *Magia și misterele cinematografului* • 201

MIRCEA ALEXANDRESCU: *Veneția, 1965* • 206

T. CARANFIL: *Convorbiri cu René Clair despre prezentul și viitorul cinematografului* • 211

A. PIETRARU: *Sir Anthony Asquith — corespondență din Moscova* • 216

Festivalul internațional al teatrelor de păpuși și marionete, reportaj grafic de I. Silvan • 219

CADRAN MONDIAL • 222

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU
PREZENTAREA TEHNICĂ: ANDRONICA POPESCU
S. CIUBOTARU

GLORIOSUL OCTOMBRIE

Mai ne despart doar doi ani de aniversarea unei jumătăți de secol de la marele eveniment care avea să însemne o nouă etapă în istoria omenirii: triumful celei dintâi revoluții a proletariatului, înfăptuirea primului stat socialist. Torismul, cel mai puternic reazem al reacțiunii europene a fost sfărâmat, a fost răsturnată dominația capitaliștilor și a moșierilor. Muncitorii și țărani din Rusia, conduși de partidul bolșevic, pe care îl făurise și îl educase Vladimir Ilici Lenin, au instaurat, pentru întâia oară în lume, orînduirea socialistă, visul de milenii al omenirii.

Cei aproape cincizeci de ani care au trecut de la acele «zile ce au cutremurat lumea», cum le numea John Reed, au dovedit și dovedesc imensele repercusiuni pe plan mondial ale acestei victorii, strălucit și permanent imbold pentru clasa muncitoare de pretutîndeni, în lupta ei istorică de eliberare a popoarelor de sub jugul orînduirii capitaliste, de sub aservirea colonială. Puternicul lagăr socialist care s-a constituit mai ales după cel de-al doilea război mondial, marile izbînzii ale oamenilor din fostele imperii coloniale pe drumul deplinei lor libertăți și suveranități, creșterea impetuoasă a mișcării comuniste și muncitorești din țările cu regim capitalist în Europa ca și în celelalte continente, prestigiul, atracția și înniruirea ideilor marxism-leninismului în masele tot mai largi ale populației globului constituie caracteristicile determinante ale acestui ireversibil proces revoluționar, desfășurat în răstimpul de cînd primul stat socialist a fost pus pe orbita istoriei.

Ca și pentru întregul proletariat mondial, victoria din Octombrie a însemnat și pentru clasa noastră muncitoare o pildă vie în propria sa luptă și manifestările de solidarizare cu puterea instaurată de Soviete s-au concretizat încă din primele zile în multiple acțiuni: greve, adunări și demonstrații. Batalioane și gărzii revoluționare, alcătuite din muncitori și țărani români, au luptat împotriva intervenției imperialiste, alături de ostașii Armatei roșii. În anii grei ai ilegalității, tradiția acestei prietenii a fost dusă mai departe de către mișcarea comunistă din România. Partidul comunist a popularizat în rîndurile maselor succesele realizate de către popoarele sovietice, a militat pentru politica de pace a țării noastre cu Uniunea Sovietică, s-a ridicat împotriva războiului antisovietic, a organizat și a condus victorioasa insurtecție armată din August 1944.

« Prietenia româno-sovietică — a spus tovarăşul Nicolae Ceauşescu la al IX-lea Congres al partidului nostru — s-a dezvoltat în lupta comună a poporului român şi sovietic împotriva fascismului. După instaurarea puterii populare în România, între ţările noastre s-au statornicit legături trainice de solidaritate, alianţă şi colaborare frăţească ».

Realizările Uniunii Sovietice în făurirea societăţii comuniste, succesele poporului român pe drumul desăvârşirii construcţiei socialiste, cheazăşiesc largirea continuă a relaţiilor economice, tehnico-ştiinţifice, culturale, în interesul reciproc al popoarelor noastre.

În anul acesta, sărbătorirea zilei de 7 Noiembrie capătă pentru noi o deosebită semnificaţie, în contextul marilor evenimente care au marcat viaţa propriului nostru popor pe drumul său către desăvârşirea construcţiei socialiste şi înfăptuirea ţelului său suprem, instaurarea comunismului în Patria noastră. Noua Constituţie proclamată în vara aceasta reflectă şi consfinţeşte victoria definitivă a socialismului în ţara noastră, profunde schimbări social-economice în întreaga structură a societăţii, temeiurile care justifică din plin ca patria noastră să poarte denumirea de Republica Socialistă România. Congresul al IX-lea a adoptat cu nemăsurat entuziasm şi cu un puternic simţămînt de mîndrie legitimă, hotărîrea ca Partidul să îşi reia glorioasa denumire de Partid Comunist Român.

În marea familie a statelor socialiste, statul nostru condus de Partidul Comunist Român, şi-a cucerit stima, respectul şi autoritatea în rîndul popoarelor şi partidelor frăţeşti, prin politica sa justă şi consecventă, prin ataşamentul său la înaltele principii ale patriotismului socialist şi ale internaţionalismului proletar, prin substanţiala contribuţie la realizarea şi întărirea unităţii şi coeziunii dintre partidele comuniste şi muncitoreşti, în problemele fundamentale ale luptei împotriva imperialismului, pentru pace, pentru victoria cauzei socialismului.

La prăsnuirea gloriosului Octombrie — care a făcut să fluture pentru întia oară steagul măreţ şi invincibil al revoluţiei în prima ţară socialistă a lumii, oamenii muncii din ţara noastră, întregul popor român transmit oamenilor sovietici un salut călduros şi urarea frăţească de a cuceri noi şi noi victorii în uriaşul efort constructiv de înflorire multilaterală, economică şi culturală a patriei lor.

Setolul20

SERGHEI ESEENIN

Versuri



...

Strălucesc pe urzici
Stropi de rouă. E seară.
Eu mă reazdă de-o salcie
Pe drumul de ţară.

Drept pe casă la noi
Cade luna bălaie.
Cîntă privighetori
Undeva, prin zăvoaie.

E cald ca la vatră,
În ierni tîrzii.
Mestecenii zvelţi
Par înalte făclii.

Peste vale, departe,
Pe dunga hotarului,
Bate stins, ca prin somn
Tocălia pîndarului.

1910

...

În timp ce zorii roşii
Stropesc un străt de verze,
Un pui de paltin suge
Materna ţiţă verde.

1910

...

Cade fumul serii, Mișca stă-ntr-o fuză,
Cineva se roagă: «Mîntuie, Isuse!»
Zarea-i de văpaie, ceața-n jur se strînge.
Spînzură-n fereastră o perdea de sînge.

Pe deasupra șurii funigiei zboară.
Undeva se-aude-un șoarece-n cămară...

În poiană grîul e-adunat săcaște,
Brazi proptesc cu sulți cerurile noastre.

Lin cădelnițează crîngul plin de rouă...
Dorm în suflet moaște vechi și-o pace nouă.

1912

...

Luna a luat în coarne norii
Și se scaldă-n pulberea de sus.
Astă noapte au țipat căcorii, —
Nimeni nu va ști ce-aveau de spus.
Astă noapte, strecurată-n taină,
Ea veni prin trestie la rîu,
Dînd cu mîna-i albă de pe haină
Pletele ce-i ajungeau la briu.
Căutînd spre valul sprinten, stete
Jos, mîhnită-acum și-a nîmănu.
Oșile-n privire margarete,
Cum se sting pe baltă flăcăru.
Către ziuă-n ceață-nvolburată
A pierit cu luntrea și s-a dus...
Luna-i făcea semne cîteodată,
Din albastra pulbere de sus.

1916

...

Trezește-mă-n zorii zilei,
Măicuța mea, cîcălită des!
Dimineața, pe dunga movei,
Unui scump musafir, înainte-am să-i ies.

Am văzut azi urme-n pădure,
Ogășii de roți pe suhat.
Vîntul își mișcă-n zărrile sure
Grebănarul de aur curat.

De cu noapte-am să-l văd cum urcă,
Cu căciula lunii pusă strîmb,
Adus de-o lapă murgă
Ce-o să-și filfîie coada pe cîmp.

Trezește-mă și fă lampa mare
În odaia dinspre apus.
În curînd am să-ajung, se pare,
Cel mai de seamă poet rus.



Am să-ți cînt răbdarea și șoaptele,
Vatra, cocoșul, izba dintre copaci...
Peste cîntecul meu ciurui-va laptele
Rujanelor tale vaci.

Ceaslovul satelor

O, soare, soare,
Vadră de aur scufundată în lume,
Ia-mi cu tine sufletul!
Scoate-mi țara
Din fîntîna patimilor!

În fiecare zi,
Agătat de lanțul razelor tale,
Mă urc la cer.
În fiecare seară
Alunec
Și cad în botul asfințitului.

Sînt covîrșit de durere...
Roșu ca singele-i cîntecul rostit de gura mea...
Așternutul de zăpezi, de albe zăpezi
Al patriiei mele
E rupt în bucăți.

Trupul ei
Atrînd pe cruce
Și-i sînt zdrobite fluierile picioarelor:
Coline și drumuri...

Ca un lup urlă vîntul
Venind din apus...
Noaptea, ca un corb,

În bălțile ei își ascute ciocul.
Pe munte-i răstignit răsăritul ei,
Cu o tăbliță deasupra crucii:

ISUS NAZARINEANUL
REGELE IUDEILOR

!!

O, lună, lună!
Cușmă roșcată a bunicului,
Aruncată de nepotul ștrengar pe-o cracă de nor,
Cazi pe pămînt...
Astupă-mi ochii!

Unde ești?...
Unde e patria mea?

Ca pe-o coajă de tei ți-a jupuit drumurile
Furtuna,
Cu limba lui vîntă ți-a lins
Blana zăpezilor albe
Vîntul...

Și-acum zaci ca o oaie, pe spate,
Bălăbănindu-ți picioarele prin ceruri,
Confundînd bolta cu ieslele tale
Și stelele
Cu ovăzul tău auriu.

Confundă, zăpăcește-le!
Încurcă tot ce vezi...
N-am să te reneg chiar așa, cu soarele tău cu tot,
Care seamănă cu un porc...
Nu mă tem de ritul lui
Băgînd prin gardul de nuiele
Al sufletului meu.

Înfricoșată e taina ta.
Pieirea ta e cristelnița
Lăsată lumii dintru început.

III

O, roșu amurg !
Iartă strigarea mea.
Iartă-mă că Ūrsa Ța mare
Am luat-o drept căușul sacagiului . . .

Păstori ai pustiei,
Ce știți noi ? . . .
N-am absolvit decît
Școala parohială,
Știu numai scriptura și poveștile,
Știu numai ce cîntă ovăzul bătut de vînt . . .

Și-n sărbători
Să zic
Din armonică.

Dar am înțeles . . .
Cred și mărturisesc că-i mai bine să pieri
Decît să rămîi
Jupuită
De piele.

Pierîți, meleaguri ale mele !

Piei, Rusia mea,
Izvoditoare
A celui de-al treilea
Testament.

IV

O, stele, stele,
Făclii subțiri
Care vă picurați ceara roșie
Pe molitvelnicul zării,
Aplecați-vă-n jos !



Înclinați-vă flacăra,
Ca să mă-nalț
Pe vîrfuri
Și să v-o sting.

El n-a înțeles cine v-a aprins
Și ce fel de moarte
V-am cîntat.

Bucură-te,
Pămînt !

Fecioarei tale Rusia
I-am vestit o nouă
Naștere.
Ea-ți va naște ție
Fiu...

Și-l vei chema pe el
Izramistil,

Cîntă și joacă, Volgă !
În iesiele tale albastre va să nască
Pruncul.

Nu-mi vorbești mie
Că aia-i
Luna plină,
Care stă
Să răsară !...

E el !
E el,
Gata să-și arate,
Ieșind din pîntecul cerului,
Creștetul...
1918

Stanțe

Talentul meu eu știu de ce e-n stare.
A scrie versuri
Nu e lucru greu;
Ce mă frămîntă,
Ce mă arde, ce mă doare
E dragostea
De-acest meleag al meu.

Oricine poate scrie-o poezioară
Cu-o fată și cu luna

Pe cerul înstelat...
Pe mine
Alte sentimente mă-nfioară,
La mine-n scăfirile
Altfel de gînduri bat.

Eu vreau să fiu poet și cetățean,
Ca toți să mă trateze
Cu seriozitate,
Ca pe-un copil legitim
Și nu ca pe-un golan,
Fiu bun al Uniunii
Sovieticelor state.

Cu Moscova pe-o vreme
Am hotărît s-o rup:
Eu nu știam să-i intru
Miliției sub piele
Și, după fiecare
Din boacănele mele,
Eram poftit din cîrciumă la zdup.

Rău nu pot spune-acolo că mi-a mers,
Dar nu-i plăcut să dormi
Pe scîndură, se știe,
Nici răgușit de votcă
Să-ndrugi nu știu ce vers
Despre canarul gingaș
Închis în colivie.

Eu nu-s canarul vostru !
Sînt poet !
Cu nu știu ce Demian
Nu sînt de-aceiași teapă.
Și dacă beau, eu n-am ce să regret:
În zarea clarității
Privirea mea se-adapă.

Văd, judecîndu-mi veacul
Cu-un fin discernămint,
Că nu-i o glumă mersul
Acestei noi istorii,

Că numele lui Lenin
Vuieste ca un vînt,
Dînd cugetelor ghes,
Ca aripilor morii.

Rotîți-vă ! Voi sînteți
Înaintașii mei .
A voastră e recolta,
Mori și gînduri !
Să ne-apucăm temeinic de Marx
Și noi, Serghei,
Să-adulmecăm înțelepciunea
Greoaielei lui rînduri !

Zilele curg spre-un fluviu
Abia ghicit acu.
Orașele sînt slove
Ce pîlpîie pe-o coală.
Cu Moscova am rupt-o
Și iată-mă-n Baku,
Inițiat de Ceaghin
În lumea lui de smoadă.

Mă duce printre negre
Havuzuri de petrol.
« Aceste turle lasă
Bisericile-n urmă.
Destul ne-au dat, îmi spune,
Fantasmele ocol;
Tu să ne cînti, poete, ce-l viu și nu se cîrmă ! »

Țișelul scris pe valuri
Pare-un covor persan.
Seara pe boltă coșul
De stele și-l descarcă.
Ci eu rostesc un jurămint profan,
Că lămpile aprinse-n
Baku-s mai mîndre parcă.

Sînt copleșit de forța
Ce clocotește-n jur.
Terestra energie
Auzul mi-l seduce.

Destul cu-aceste stele
Din ceruri ! Eu v-o jur
Că pe pămînt mai ieftin
Le vom putea produce !

Și-mi spun, furat de gînduri :
« Acum e vremea noastră;
Hai, Serghei,
Să ne-apucăm de Marx mai cu teamei,
Să-ajungem pîn' la miezul
Greoaielei lui rînduri ! »

1924

În românește de IOANICHIE OLTEANU

Desene de MARC CHAGALL



Scrisori

Către I. I. ȘNEIDER¹

Wiesbaden, iunie 21. 1922.

Dragă Ilia Ilci! Te salut și te sărut.

Iartă-mă că nu ți-am scris de atâta timp, dar atmosfera berlineză m-a distrăgut cu totul. Acum, din pricina nervilor zdruncinați, de-abia îmi trăsc piciorul. Încerc să mă vindec la Wiesbaden. Cu băutura am isprăvit-o, și-am început să lucrez.

Dacă Isadora n-ar fi smintită și mi-ar da posibilitatea să mă statornicesc undeva, aș fi cîștigat și foarte multe parale. Am primit pînă acum numai o sută de mii de mărci și ceva și am în perspectivă încă vreo patru sute. Afacerile Isadorei sînt într-un hal fără hal. Avocatul ei din Berlin l-a vîndut casa și nu l-a plătit decât nouăzeci de mii de mărci. Aceeași poveste se poate întîmpla și la Paris. Bunurile ei: biblioteca și mobilă l-au fost furate și pe banii de la bancă s-a pus sechestru. În momentul de față, l-a trimis degrabă acolo pe un prieten al ei apropiat. Renumitul Paul Bancourt, nu numai că n-a ajutat-o cu nimic, dar chiar a refuzat să-i dea semnătura pentru viza pariziană... Așa-i merg el treburile... Ea însă, indiferent de ce se întîmplă, nu face decât să alerge cu automobilul cînd la Lübeck, cînd la Leipzig, cînd la Frankfurt, cînd la Weimar. O însoțesc cu o supunere tăcută, fiindcă ori de cîte ori nu sînt de acord, face o criză de nervi.

Germania! O să discutăm despre asta mai tîrziu cînd o să mă lămuresc pe deplin, deocamdată atît pot să-ți spun că nu aici e viața, ci la noi. Într-adevăr, aici, există acel trist și lent opus despre care vorbește Spengler. Om fi noi asiatici, am mirasi noi urît, ne-am scărpinat noi pe buci fără rușine în vîzul tuturor, dar nu duhnim atîta a cadavru, cum duhnesc ei de dinînturi. Nici un fel de revoluție nu poate avea loc aici. Totul a ajuns la înapoi. Nu-l poate salva și restructura decât invazia unor barbari ca noi.

E necesar un marș asupra Europei.²

Totuși, acum în această scrisoare, gîndurile serioase nu mă prind. Să trec la problemă. Pentru Dumnezeu, caut-o pe sora mea (lasă-o o scrisoare la magazin)³ și fă în așa fel să primească banii prin acest cec la «Ara». Cred că are mare nevoie. Cecul pentru Irma⁴ e doar de probă. Cînd vom afla că l-ai primit, Isadora o să teimească că este nevoie.

Dacă sora mea nu se află la Moscova, scrie-i o scrisoare și dă-o lui Marienhof s-o expedieze el.

În afară de asta, cînd o să pleci la Londra, cheam-o la dumneata și notează adresa exactă la care îl putem trimite banii, fără de care va pieri.

¹ Ilia Ilci Șneider (n. 1896), ziarist și om de teatru, directorul școlii de balet înființată de Isadora Duncan în URSS.

² E vorba de Libéria. Artizilor Cuvincului, înființată în toamna lui 1919 pe principii cooperatiste de Esenin, Marienhof și alții, pe strada Herzen.

³ Linia punctată aparține lui Esenin.

⁴ Fata adoptivă a Isadorei Duncan.

Transmite-i salutări și caldele mele sentimente lui Marienhof. I-am trimis două scrisori, și nu cunosc motivele pentru care nu mi-a răspuns.

Despre prietenii din Berlin, ți-aș putea comunica lucruri foarte interesante (îndeosebi, despre unele denunțuri către poliția franceză ca să nu ajung la Paris). Dar toate astea, pe urmă, acum mi-e milă de nervi.

Cînd vii, ie cu dumneata toate cărțile mele și ale lui Marienhof și tot ce s-a scris despre mine în timpul asta.

Îți strîng mîna

La revedere, al dumeitale iubitor Esenin

Irmei, salutul meu plecat, Isadora s-a măritat cu mine a doua oară și acum nu se mai numește Duncan-Esenina, ci doar Esenina.

Către G. A. BENISLAVSKAIA¹

[Batumi, 20 decembrie 1924]

Galia, porumbita mea! Îți mulțumesc pentru scrisoarea care m-a bucurat tare mult. M-au și mîhnit puțin cele ce mi-ai comunicat în legătură cu Voronski. Am crezut, și toate s-au dovedit a fi un miraj. Poate că în lume, totul este miraj și noi nu sîntem decît o părere.

Pentru dumnezeu, dumneata să nu fii un miraj. Aceasta e ultima mea dorință, și cea mai adîncă. Draga mea, fă în toate privințele cele ce crezi de cuviință. M-am cufundat prea mult în mine și nu mai știu nimic: nici ce-am scris ieri și nici ce voi scrie mîine.

Un singur lucru e viu acum în mine. Mă simt lucid, n-am nevoie de această stupidă și zgometoasă glorie, n-am nevoie de succesul dobindit vers cu vers. Am înțeles ce înseamnă poezia.

Nu mai spune vorbe nechibzuite, că am încetat să-mi cizelez versurile. Nu-i deloc așa. Dimpotrivă, acum sînt și mai exigent față de formă. Doar că am ajuns la simplitate și-mi spun liniștit: «La ce bun? Sîntem gîi și așa. De astăzi, verbele ca rime le voi lua»². Firește, drumul meu de azi e foarte întortochiat. Dar asta are legătură cu rătăcirile mele în urmă. Știi bine, Galia, că n-am scris nimic în cei aproape doi ani cît am stat în străindute. Cum ți-o plăcut Scrisoarea către o femeie?

Am lucruri și mai bune. Mi-e urît aici. Fără dumneata, fără Șura și Katia³, fără prietenii. Îmi bate în geam o ploaie tropicală. Sînt singur. Scriu și iar scriu. Scrie, mă duc cu Lev la teatru sau la restaurant. M-a învîtat să beau ceai și nu consumăm în doi decât două sticle de vin pe zi. Una înainte de prînz, alta înainte de cină. Viața e domoală, monahală. Cineva siluete înfiorător pianul în dosul pereților și Miska tînjește după cîntări. E cîinele lui Levin...

Ziua, cînd e soare, prind viață. Mă duc să contemplic cum înnoată meduzele. Petrec cu privirea vapoarele care pleacă la Constantinopol și mă gîndesc la Bosfor. Nici o distracție. Singur, mereu singur. Cu toate că nu dau lipsă aici de femei care să fugă după mine. Și de ce nu? Vezi doamne, poet! Și încă, de vază! Toate acestea sînt caraghioase și stupide.

O singură întîmplare m-a înveselit: din pricina chestiei cu beția de la Tiflis, la Batumi au venit cu mine Verjbițki și Kastea Sokolov. Într-o dimineață, după un cheif, ne îndreptăm spre Lev. Cînd colo, ce să vezi? Un bătrîn ghiop mergînd în

¹ Vezi nota de la pag. 32.

² Esenin citează nexact două versuri din poemul lui Pușkin, *Căsuța din Kolomna*.

³ Surorile lui Esenin.

clrje tragea după el de o sfoară legată în jurul mijlocului un cărucior, în cărucior doi căteluși, pe aripă două găini, iar pe capul lui — un cocoș; când mergea, cocoșul flifla din aripi. Priveliștea era uluitoare. Am sărit din brișcă și l-am rugat să-mi vîndă un căteluș. S-a uitat la mine și a spus: «Asta, numai pentru tine».

Cătelușul l-am dat chiar acum la cineva să-l crească. Face murdărie prin cameră și eu nu mă pricep s-o scot la capăt cu el.

Ce înseamnă asta, Galia? Mă tem că este ceva de felul forseii lui Mefistofel, Veribișki și Kosteia au plecat înapoi. Am fost cu toții foarte tare răciți. Când ne aflam la Tiflis, ne-am dus în excursie la Hadjora. Paltonul meu, îl știu cum e, iar în muni era un frig porcesc. Ne-am oprit la o clișmă, am băut, ne-am bine dispus, și m-am instalat călare pe automobil, lângă roțile din față. Optsprezece verste am călătorit astfel, am cîntat la gîtară și din gură. Pe urmă, s-a dovedit că mai-mai să-mi cînt prohodul. Numai mulțimii organismului meu de diavol, n-am căpătat o pneumonie.

Galia scumpă, Motivele persoane înmănușiază o carte întreagă, cuprinzînd vreo douăzeci de poezii. Îți mai trimit două. Dă-le pe toate patru la revista Steaua Orientului. Să ceri două ruble de vers. Dacă nu-ți dau, mulțumește-te și cu o rublă. Să-i ia dracul! N-ai dect să mi se închine cînd o să mă îmbogățesc. Tipărește totul, unde crezi de cuviință. Nu împărtășesc nici o politică literară. O am pe a mea proprie — eu singur. Scrisoarea către o femeie dă-o la Steaua, tot cu două ruble versul. În cîteva zile, îți trimit Florile și Scrisoare către bunicul... Cînd, o să te îngrop în materiale. Foarte rar izbutești în viață să scrii atît de mult și de ușor.

Aceasta se datorează doar faptului că sînt singur și concentrat în mine însumi. Se spune că m-am făcut mult mai bun. Pe seame, fiindcă am văzut cîte ceva și m-am potolit. Mă pieptăn ca în ultima fotografie. Îmi fac manichiura în fiecare săptămînă, mă bărbieresc o zi da, una nu, și vreau să-mi comand negreșii un costum nou, modern, ghețe de lac, un baston și mănuși. Posed toate astea. Le-am cumpărat, dar dacă mă plictisesc, măcar să fii fercheș. N-au dect să pălăvrăgească și să latre cît vor. Ce interesant! În ciuda tuturor, n-o să beau cît înainte. Voi fi tăcut și corect. În genere, vreau să-l las pe toți cu gura căscată. A început să nu-mi mai placă de lac felul în care gîndesc despre mine. N-ai dect să înghiți o gălușcă.

În primăvară, cînd o să mă întorc, n-o să mai las pe nimeni să se apropie de mine. Dumnezeule, ce timpit am fost! De-abia acum, mi-am venit în fire. Toate acestea au însemnat despărțirea de tinerețe. Acum n-o să mai fie așa.

Dacă ei vor să fii scriitor, lasă să fii scriitor. Dar atunci, cînd îndoiesc că vor veni la mine cu intenții prietenoase ca să mai cușorească vreo idee sau un sentiment. Invitîndu-mi bastonul, îl voi spune dînd ochii peste cap: «Ce vreme minunată!» Trebuie negreșit să studiezi asta în fața oglinzii. Mă interesează cum arăți în această postură. La dracu! I Am scris zdravăn. Sînt la pagină a patra. Și toate astea, din pricină că mi-a fost dor de dumneata.

În ce privește atitudinea lui Voronski față de mine, cred că nu-l dect o manevră, nu cred că, în adîncul sufletului său s-a gîndit serios la asta. Pentru că, afîi de la mine, el este unul de-ai noștri! Și dacă o să-l vezi pe acești ai noștri, salută-i toți! Transmite-i Annei Abramovă salutul meu cel mai fierbinte. Sărut-o din partea mea pe obraz. Așadar, Galia, fî totul cum știu că e mai bine, pentru mine e important să fii liniștit în ce privește afacerile dumitale bănești.

Banii mi-au sosit. Așa că te-am neliniștit degeaba. În numărul 6 al revistei gruzine, a apărut în traducere poezia mea Tovarășii. În Armenia mi se tipărește în limba armeană un volum întreg.

Întrădeștează pe Katia, pe Șura și Rita. Salutări lui Ian și Soniei.

Anul 24, dar data n-o știu. Cred că-i 20 decembrie.

Batum.

S. ESENIN

Galia! O scrisoare suplimentară. Îndată ce apar cele Două poeme, ia de la Ionov 780 de ruble și trimite-mi-le...

Am neapărat nevoie de bani. Cu acești bani pot să vă iau tuturor o grămadă de lucruri frumoase. Aici costă foarte ieftin stofele de costum, iar șalurile persoane și turcești sînt o minunăție.

S. E.

Către N. K. VERIBIŠKI!

[Moscova, iunie-iulie 1925]

Dragul meu prieten, Galia!

Din tot ce-am nădăjduit, din tot ce-am visat, se alege praful. Cum se vede, la Moscova nu voi izbîti să devin un om așezat. Viața de familie nu se lipește de mine, îmi vine să fug. Încotro? În Caucaz?

Mi-e un dor că-mi vine să urlu de tine, de locuința ta tihnită de pe Hadjaskaia, de prieteni.

Cînd o să sosesc, voi scrie un poem despre copilul vagabond care după ce-a lîncezit în droajia vieții, s-a ridicat deasupra, și-a făcut un destin și-a început să strălucească. O să-ți dedic tie, în amintirea însușețelor și neuitatelor noastre discuții pe această temă.

Cu noua mea familie, nu prea fac mare treabă, preae aici plin totul de «marele bătrîn»²; el se așază atît de mult pretutindeni, și pe mese, și în sertarele măscilor, și pe pereți, am impresia chiar și pe tavane, că pentru oamenii vii nu mai rămîne loc. Și asta mă înăbușă. Cînd o să-o iau din loc, o să-ți scriu. Plec la Baku, pe urmă la Tiflis, te îmbrășez tare, sufletele lui Galia îți trimite salutări.

Al tău S. ESENIN

Către A. M. GORKI

Dragă Alexei Maximovici!

Vă țin minte așa cum v-am văzut ultima oară la Berlin. M-am gîndit la dumneavoastră des și mult.

În cuvinte și, în deosebi, în scris, poți spune doar foarte puțin. Scrisorile nu sînt artă și nici creație.

Am citit tot ceea ce i-ai trimis lui Voronski.

Vă spun doar un singur lucru, că întreaga Rusie sovietică se gîndește mereu la dumneavoastră, unde vă aflați și cum o duceți cu sănătatea. Ea ne este tuturor foarte prețioasă.

Vă trimit toate poeziile pe care le-am scris în ultimul timp.

De asemenea, vă transmit salutări din partea soției mele, pe care ați cunoscut-o fetiță, la Iasnaia Poliana.

Vă doresc multă sănătate și vă încredințez că noi toți urmărim și ascultăm cu luare aminte fiecare cuvînt al dumneavoastră.

Al dumneavoastră iubitor,
SERGHEI ESENIN.

19-3/VII 25.Moscova

¹ Nikolai Konstantinovič Veribiški (n. 1889) scriitor, prieten cu Esenin.

² Cu puțin timp înaintea, Esenin se căsătorise cu nepoata lui Lev Tolstoi, Sofia Andreevna Tolstaia și locuia la familia soției.

Către E. A. ESENIŢA

[Veneția, 10 august 1922]

Mîine plec de la Veneția la Roma și, apoi, cu expresul la Paris. Ți-am trimis trei scrisori și n-am primit nici un răspuns.

Iată ce-i, dragă doamnă: În primul rînd, Șura s-a rămnă anul acesta acasă și tu să pleci la învîțătură. O să-ți trimit colete, pentru că e foarte greu să expediezi bani. Voi trimite totul pe adresa lui Kozma Alexeevici. În septembrie, o șterg în America și mă întorc peste un an.

Fiți atenți la ce-ți spun: aceste colete sînt numai și numai pentru tine, ca să poți trăi. Nu le trasi fără rost. În ce privește banii: adresează-te întotdeauna lui Marienahof sau Saharov. Nu pădăvrăgi despre lucrurile pe care ți le trimit. Ei vor crede că pentru tine e de-ajuns și n-a să mai storci de la ei nici un gologan. Marienahof și Saharov sînt oameni foarte de treabă, dar în același timp, și ei o duc greu.

Fii cu ochii în patru la felul cum te porți. Orice prostie o să faci, va fi rău numai și numai pentru tine; dacă aflu cînd mă întorc că ai înghițit infuzie de tutun, ca atunci, sau cine știe ce altceva, îți rup capul sau te fac spălătoareasă. Pentru asta o să fi bînd. N-ai altă treabă decît să înveți și să citești. Fii zgîrcită în toate privințele cu cuvintele și tuturor celor care vor încerca să te tragă de limbă, răspunde-le cu «nu știu». În afară de gimnaziu trebuie să parcurgi școala vieții și bagă-ți în cap că oamenii nu sînt întotdeauna buni.

Cred că nu ești proastă și pricepi ce-ți spun.

Despre mine, despre familie, despre viața de familie, despre toate și tot ce-i interesează foarte mult pe dușmanii mei, nu suflă o vorbă și pricepe că forța mea și prestigiul meu sînt cheazăsă bunăstării tale și a Sursei.

Trimite-mi scrisorile pe adresa: Paris, Rue de la Pompe, 103. Scrie-le recomandat. Adresa să fie negresită în limba franceză. Oriunde m-aș afla, de aici mi le vor trimite, întotdeauna, chiar și în America.

Salută-ți la toți

Te sărută, al tău Serghei

Veneția-Lido

Mamei și tatii — o mie de salutări și de bune urări. O să le trimit și lor cîte ceva prin «Ara». Spune-i tatii, să vorbească cu casieria lui¹ privitor la tine. Uneori ești, totuși, o prostă și trebuie să fii supravegheată.

Către P. I. CEAGHIN²

[Moscova, 27 noiembrie 1925]

Dragă Piotr! Îți scriu din spital³. Iarăși zac. De ce — nu știu, și cred că nimeni nu știe.

Vezi tu, trebuie să-mi vindec nervii, iar aici casapi peste casapi. Teoria lor e că pereții vindecă cel mai bine fără nici un medicament.

¹ E vorba de casiera magazinului în care lucra tatii lui Eesenin.

² Piotr Ivanovici Ceaghin (n. 1898), activist de partid, ziarist. Eesenin i-a dedicat cîntecul de versuri *Motive și poezia Sianpe*.

³ Eesenin se afla într-o clinică de boli nervoase.

Îmi amintesc cu plăcere de Vartepetov și Mezernițki¹ și-mi spun că surdul Beethoven fi e superior lui Rubinstein care aude prost și că Edgar Poe beat e mai bun decît Mark Krințki² treaz.

Am nevoie, poate de toate astea, numai ca să scap de orice scandal. Scap, aranjez totul, fi trimit pe toți în... și cred că o șterg în străinătate. Acolo și lei marți sînt mai frumăși, decît clinici noștri de medici vii.

Nu pricep de ce lui Pavel I nu l-a dat prin cap să se îndeletnicească cu treburi doctorescești. Ar fi fost în stare. M-ar fi lăsat. Teoria lui seamănă, doar, foarte mult, cu problemele psihiatrilor contemporani. Cariera nu înseamnă talent și cunoștințe. A urma un tratament de pedepsă este egal cu a te înrîdi pe tine însuși și a-ți vătăma și mai mult sănătatea. Iată de ce, cred că în decembrie, ne vom revedea iarăși undeva la un chef.

Îți trimit Omul negru. Citește-l și cugetă la felul cum luptăm noi cînd zacem în pat...

Ce fac Roza și Clara?

Dor mama și tata?

Transmite-le o caldă salutare.

Vaska n-a venit la mine decît o singură dată. Stă la spital, are ceva la picior. Ce — nu știu. Și nici n-am habar despre ce spital e vorba. Se spune că se află undeva pe acolo unde ați locuit înainte. Și cu asta, basta.

Te sărut,

Al tău S. ESENIŢA

În românește de MADELINE FORTUNESCU

¹ Medici
² Scriitori.

În memoria lui Serghei Esenin

Nu-i este îngăduit necunosătorului unei limbi străine să-și aroge dreptul de a « judeca » pe un mare scriitor, pe care nu l-a putut citi decât în traducere; el poate numai să-și exprime impresiile, adevărate sau nedumeririle. În definiție, mai ales când este vorba de un mare poet, « Inefabilul » său este strâns legat de instrumentația sa verbală. Argezi avei dreptate, afirmând undeva, că în interiorul unei singure limbi sînt tot atîtea, cît și scriitorii ei. După cum marii pictori sînt recunoscuți după tonalitățile paletelor, cromatica recînd înaintea « tematicii », astfel și poezii își găsesc sunetul propriu într-o modalitate filologică strict personală. Am relevat cîndva faptul că un dramaturg sau romancier nu pierde prea mult într-o traducere mediocră, că o piesă de teatru sau un roman, într-adevăr originale, rezistă pe scenă sau la lectură, pur și simplu, foarte-mi-se barbarismul, conținutistic. Nu este nevoie să asist din stal la reprezentarea unei piese de Ibsen într-o traducere « congenială », ca să-mi comunice dramatismul ei; o tălmăcire onestă mediocră sau chiar francamente proastă, nu poate împiedica succesul *Norei*, într-o distribuție și cu o regie, firește, corespunzătoare mesajului ei. Alta este situația unui poem liric al cărui climat special își pierde puterea comunicativității, într-o transpunere năîngă. Serghei Esenin a avut norocul unor tălmăciri dintre cele mai propice răspîndirii geniului său singular printre noi, între cele două războaie. Păstrîndu-și ceva din straniu lor în traducerea lui Zaharia Stancu, poezille și poemele marelui poet rus, adaptate sensibilității celui mai larg public în versiunea lui George Lesnea, au pătruns așadar în toate straturile de cititori de la noi mai efectiv poate decît oricare liric contemporan de peste graniță (Rilke, Valéry, Apollinaire, Whitman). Aceeași a fost forța de fecundare a originalului poet al stepei și al izbel, asupra Imaginației tinerei noastre lirice, între anii 1930 și 1940 mai ales. Un anume timbru, un anume accent, o anume

atitudine cu deosebire în poezia afirmării ostentativ rurale și protestatare sau distins la noi a nu fi fost străine de exemplul poetului din Reazani. Am acordat de altfel cuvenita atenție acestui fenomen literar de pregnanță în înțeles biologic, așa încît nu voi reveni asupra unei demonstrații vechi de aproape trei decenii. Esenin a cucerit tînașă noastră lirică prin legătura sa, așa zice, placentă cu pămîntul țării lui, cu pomii, vitele și viețile mici din băcătura, prin afirmația uneori brutală a disprețului său față de civilizația marilor orașe, prin afisarea unui cinism de neadaplat, în realitate pavăza timidității sale, a « complexelor » lui. Mai este nevoie să stărui asupra patosului mesajului său, de revoluționar prin temperament, adept așadar entuziast al marelui Octombrie, dar și în dilema tragică de a se ști « ultimul poet al satului » din era patriarhală feudală, asistînd la procesul de mecanizare al agriculturii și la schimbările structurale ale satului ruseesc. Pentru aceste motive și desigur pentru altele, de intimă consonanță individuală, Esenin a fost la noi cel mai iubit dintre poezii europeni, cel mai aproape de inima rapsozilor noștri agresta, a lectorilor săi din aceeași largă matcă, precum și a degustătorilor de esențe și de « buchete » tari.

Încercînd încă de la primele mele atingeri cu versurile lui Esenin în alte limbi decît cea românească să-mi verific impresiile cu acelea ale unui compatriot al lui Esenin, m-am lovit de ciudatele rezerve articulate de Vladimir Pozner în excelenta sa *Panorama de la littérature russe contemporaine* (Editions Kra, Paris, 1929). N-aș putea spune că inteligentul și sensibilul istoriograf literar nu l-ar fi gustat pe Esenin și că i-ar fi de-a dreptul ostil. El îi recunoaște marele talent, dar îi face și un adevărat proces. Întîi de ordin structural, așa zice. Esenin i se pare un poet feminin, din lipsă de voință, de « forță centripedă care l-ar îngădui să-și organizeze universul ». Obiecția mi se pare aproape de neînteles. Pozner nu o face însă în treacăt, ci și-o susține cu totdindinsul, afirmînd că « datorită acestei „feminități“ de ordin volitional, poetul „ar fi cel mai slab în poemele sale virile și puternice ». Întîmpinarea mi se pare foarte serioasă mai ales că se întemeiază pe un întîm criteriu « structuralist » la care sînt foarte similari. Cum pe de altă parte se poate ca Pozner să-l și fi văzut, și apropiat pe poet, în țară sau în railele lui europene conjugale, cînd Esenin o însoțise pe Isadora Duncan și se poate ocean, rezerva critică nu poate fi înlăturată sumar. Se pune așadar întrebarea: foste oare Esenin un temperament slab, lipsit de voință, feminin? Poate că da, în viața lui particulară, deși nu mă impac cu acest regim al deducției psihologice, voință-virilitate, lipsă de voință-femininitate. Iar dacă este vorba să ne sprijinim exclusiv pe texte, aprecierea defavorabilă a lui Pozner față de poemele eseniniene mai dinamice mi se pare categoric desmișcîntă cel puțin de atît de puternicul poem *Inonia*. În *Inonia* poetul găsește accente profetice, de forță nu a marilor înaintași din *Vechiul testament* — poemul este dedicat « Proorocului Ileremia » — ci de-a dreptul din *Apocalipsul* lui Ioan din Patmos. Ca un nou Anticrist poetul a pornit la luptă de exterminare contra valorilor religioase și teologice ale vechii Rusii, dar revolta lui se ridică pînă la firmament, ca să coboare apoi pe planete, să se extîndă asupra civilizației materiale americane și să sîrăsească vestind un alt Mesia, o altă mîncare, aceea însă, de bună seamă, a proletarietului care construiește o lume nouă. « Crezul nostru e-n putere / Dreptatea noastră e în noi » (traducere Zaharia Stancu), inanalizabilă aproape, în capriciul eruptiv al poemului *Inonia*, a fost eludată de Vladimir Pozner pentru motive care-mi scapă. Să fie și acesta unul dintre poemele eseniniene cele mai slabe, deoarece intențional

se situează printre « cele mai virile și puternice »? Un cititor avizat, oricare l-ar fi ideologia, nu se poate să nu fie frapat de forța acestui poem care mi-aminteste la botezul lui și pe care desigur Rimbaud nu l-ar fi socotit nici slab, nici feminin.

« Am văzut alt Mesia. / Moartea n-o să mai joace / Deasupra dreptății. / Voi tunde albastrul cerului / Ca pe o oale / De lina murdă. / Voi ridica minile spre lună / Și o voi sparge ca pe-o nucă. / Nu vreau cerul fără scară / Nu vreau să cadă zăpezi. / Astăzi voi oua ca o găină / Vorbe de aur. / Astăzi cu mina vinjoasă / Sint gata să răstorn lumea. / Nu vreau să se încrunte soarele / Pe fata lacului. / Ca o furtună / Opt aripi îmi vor răsări pe umeri » (ibid).

Din acest fragment, Esenin cel ocazional profetic este identic cu imaginea sa de totdeauna, de pui al stelei, care a pășcut oile în copilărie și a păzit orăriturile; ajuns poeta-votes la răscruce de istorie, își asumă funcția verbală și menirea majoră cu isprava unei găini din basm, care ar oua însă « vorbe de aur »! Universul său intim, satul din Reazani, trupe chiar când poetul escaladează scările nevăzute ale cerului, ca apoi să proorocască într-un violent limbaj pastoral noi prefaceri cosmice: « Deasupra noastră, Dumnezeu / S-a umflat ca o vacă. / El va făta alt soare / Pentru melegurile noastre. / Un nou Olimp va veni / Să-l zugrăvească chipul nou. » Apocaliptismul eseninian nu se exclude, așadar, cu toată lărgimea sferii sale de acțiune, din țărutul paradisului său copilăresc, din aspra și mizeră sa Arcadie a stelei, care-l va lumina existența plină în clipa când va găsi puterea să evadeze dintr-însa prin moartea liberă, cum numesc germanii unei sinucideri (« *Freitod* ») sau voluntară, în limba franceză (« *la mort volontaire* », la Montaigne în perioada sa stoică).

Poet al gîlei ca mulți dintre liricii noștri, dar și al extremelor, ca un romantic, Esenin cîntă cu asprime și o tandrețe cu totul nouă pînă la el. Ia oraș și păstrează întipărirea copilăriei, ca pe un talisman, care însă, din păcate, nu l-a ferit de relele civilizației cetățene: « O izbă țărănească / Miroș de hamuri, / Icoane vechi, / Lumina slabă de candelă. / Ce bine am păstrat / Senzațiile din anii copilăriei. / Sub ferestre / Foc de viscol alb. / Am nouă ani, / Divanul, bunica, pisoiul... / Bunica îngine un cîntec, / Trist, de stopă / Cîscind din cînd în cînd / Și închinîndu-se. / Viscolul mugă. / Sub ferestre / Parcă jăcuu morții. / Atunci imperiul se lupta cu Japonia / Și toți vedeau / Departe, cruci. / Atunci nu cunoșteam / Treburile negre-ale Rusiei / Nu înțelegeam / Pentru ce e război, / Cîmpurile din Reazani / Unde coceau mușcii / Și își semănau pîinea / Era țara mea. / Și țtu doar atît: / Țărani murmurau, / Înjurau pe dracu, / Pe Dumnezeu și pe țar. / Ca răspuns / Le zîmbeau numai depărtările, / Și zările noastre, / Rari și de culoarea lămliei. / Atunci pentru înțila oară / M-am întîlnit cu rîma » (*Drumul meu*, ibid.). Noțiși scurte alba indicative, fără sensiblerie, cu autentică încălcare emotivă, punctează creșterea poemei, de mare însemnatate în biografia spirituală a poetului, în acel moment răsăritului cercurilor « înalte » pe care însă le sfidează: « Și acum poemele mele stropesc / Pe lustruții saloanelor / Cu ursa țepi din Reazani /? Nu va place? / Da, aveți dreptate, / Sînteți obișnuiți cu Origan, / Dar pîinea aceasta / Cu care vă hrăniți / Din bălgan o scoatem. » (ibid.) Ca să marchez specificul de atitudine și de stil al personalității cu o voită notă de « hulgianism » în raport cu « discinția » lumii vechi, voi observa că ruralitatea eseniniană își găsește un corolar în gingășia compensatoare a sentimentului, care nu se risipește însă erotic, ci se concentrează asupra dobitoacelor și jîvinelor care i-au ținut de urt în copilărie. Întors acasă, după lungi peregrinări în lume, poetul găsește la țară izba și mesteacănul, ca o tutelă divinitate: « Cu coade verzi / Și fustișoară albă,

ba chiar pleptos ca nici o altă femeie. Nimeni nu-l recunoaște, nici fata dintii iubită, ajunsă acum « o vestedă femeie » nimeni nu știe că, în capitală, a « devenit poet de mina înțit » și mai ales nu bănuiește că l-a « dus la renume » draga iapă rusească ». (ibid.) Iapa este așadar la Esenin, în figurația sa totemică, idolul cîmpului, al gospodăriei, al clanului țărănesc, precum și al poeziei sale realiste, nutrită cu toate sevele pămîntului și ale îngrășămintelor lui naturale.

În jurul anilor 1920–1925 a bîntuit în lirica noastră un fenomen literar de excesivă figuratie, pe care E. Lovinescu l-a numit « imagism » fără a ști că fusese precedat în Rusia de « imaginismul » căruia i s-a încredinat un moment și Esenin. Proverbială a părut în poezia lui variația de metafore și imagini în jurul lunii, care din obiectul de melancolică meditație a romanticilor a devenit la el un fel de test poetic.

Dar și iapa s-a bucurat, ca semn totemic, cum spuneam, de atenția imagistului întemperant:

« Toamna, iapă roșie, își scarpină coama în foi » (*Toamna*, ibid.).

Personificările sînt foarte numeroase la Esenin, ca în universalul primitivilor. Ploaia « sprintenă și goală », joacă « cu genunchii de aur » (*Doamne, tu oare, ibid.*).

Într-un poem al disperării, compus cu luciditate și cu un plin de seducție scenariu al sinuciderii, în cadrul fermecat al focurilor natale, însăși patria, sortită eternității, apare ca o fată tină, dăncînd primitiv, țărănește.

« Și Rusia va dănuia la fel, / Jucînd la gard cu gleznele-n înel. » (*Mi s-a urit trînd*, ibid.).

Săcile care-i vor întinde « crengi mîdii », într-o supremă mișcare afectivă, figurează alături de plopii, de ulmii și de mesteceii orizontului familial. Al aceluorizont în centrul căruia stă de veghe izba. Cași mari pictori din trecut, anteriori plenerismului și obișnuinți de a zugrăvi natura « după natură », adică cu șevaletul scos din atelier și dus pe teren, Esenin în mijlocul marilor aglomerări urbane pe unde și-a purtat pașii tinereții glorioase, dar nefericite, își reconstituie neîncetat imaginea raiului pămîntesc al copilăriei, populîndu-l cu mereu aceleași zeiță vegetale și animale: « Izba mă cheamă simplă să-i odihnesc în prag » (*Prin seara roșcovană*, ibid.). Și totuși aceste poeme ale vîrstei de la țară nu suferă de monotonică, nici nu se lasă învadayte de manierism. În măsura în care-mi este permis să judec un poet care mi se pare foarte mare, unic în felul său, aș spune că singurul lucru ce mi se pare afectat la Esenin este teribilismul de « derbedeu » sau de « hulgian », țărîna brutală, ostentativ proclamată *urbi et orbi*, cînd în realitate această țărîne, integrată universului său poetic, este nota lui morală fundamentală și profund autentică. A treia lui culegere antumă de poeme s-a și intitulat ostentativ: *Sposedania unui hulgian* (la George Lesnea, *derbedeu*). Așa-zisul « hulgianism » eseninian este pînă la urmă provocat al unui genial neadaptat căruia îi place să-și bruscăse publicul conformist. Fudorarea care comprimă limbajul direct al inimii, îi comandă paradoxal violențele, invective, vulgaritatea. Alcoolismul și desfrul la Esenin, ca la Musset, sînt protestul exasperat al unui neșă de puritate morală, nerealizabilă pămînteste. Nu este de mirare că în luciditatea lor ipocritească, unul în *Noaptea de decembrie*, celălalt în *Omul negru*, ei se dedubează halucinant, liminar demenței. « Omul negru » este de fapt constința cea rea a poetului care nu și-a fîrîit acel ideal echilibru suferesc, condiție primordială a realizării unei opere armonioase.

Dacă, așadar, patriotul și revoluționarul a dăruit patriei cîteva splendide poeme ca *Inonia*, *Ana Sneghina*, *Balada celor douăzeci și șase*, *Lenin*, *Pugaciov*

și *Tobașorul ceresc*, poetul vieții intime s-a prăbușit ca un astru dezorbitat. Mărturie a unui profund marasm, *Moscova circumdărească* este un document moral zguduitoare, unic în literatura universală, demonstrând totodată, cu strălucire logică a unei teoreme, deznădămintul previzibil, la vârsta de abia 30 de ani. În poemul *Noi, generația leninistă*... poetul își exprimase emoționant căderea în gol, la răscruce de istorie, când aderase ideologiceste fără rezerve. dar se simțise «rămas cu un picior în trecut»; la sfârșit, răsună un țipăt al inimii: «... îmi vine / Suflecind pantaloni / Să alerg după consomoli!». La aniversarea celor 70 de ani de la nașterea poetului inimii noastre, care năzuse zadarnic să-și regăsească voioșia și elanul adolescentinel, cuvântul meu de omagiu e o mărturie de consonanță integrală:—Serioja, Serioja!

De la stînga spre dreapta: V. Nasedkin (sotul Ekaterinei Esenina) Alexandra Esenina, Ekaterina Esenina, A. Sahorov (editor), Serghei Esenin, Sofia Tolstaia. (Fotografie inedită, comunicată de I. ȘNEIDER)



evocări

ALEXANDRA ESENINA

Meleaguri dragi

Satul nostru Konstantinovo se înșiră în lungul unei ulițe largi, drepte, pe malul înalt și abrupt al râului Oka. Un sat tăcut, curat, plin de verdeață, un sat ca oricare altul... Altfel, podoaba lui principală era biserica, așezată în mijlocul satului. În fața se zăreau o serie de căsuțe înconjurte de livezi și grădini de zarzavaturi. Printre ele, drept în fața bisericii, se afla și casa noastră.

Aici ne-am născut și am trăit, aici și-a petrecut anii tineri Serghei. El iubea satul natal și aproape în fiecare vară venea acasă...

La vârsta de 11—12 ani sora mea și cu mine o ajutam pe mama la treburile casei. Ne pricepeam la prășit, la muls vacile, căram apă, spălam rufe la râu.

Cu Serghei a fost altfel. În autobiografia sa el scrie: «Copil, plecam noaptea să adap caii la Oka». Dar această «meserie» a putut-o face doar cît trăise în casa bunicului, Titov. Întorcîndu-se în casa părintească rămăsese fără treabă, căci noi nu aveam cai. Singurul lucru la care se pricepea și unde putea fi de ajutor era cositul ierburilor în luncă. Dealtfel lui Serghei îi plăcea foarte mult această muncă. În fiecare an, cînd venea acasă în timpul cositului, petrecea zile întregi prin lunci.

Frumose și întinse sînt luncile din jurul satului nostru... Nemărginite și bogate cîmpurile... Aici pe aceste întinderi și-a petrecut copilăria Serghei. În aceste lunci, în pădurile bălților, alerga el bălăndu cu picioarele goale și prindea puți de rată sălbatică. Aici «culegea flori, se rostogolea în iarbă». Ținutul natal stăruia în amintirea sa cînd scrisese versurile:

Cît de mîndru-i șirazul la voi,
Reazan nu are seamăn sub soare...

M-am născut la 1911. Apariția mea pe lume nu a însemnat o prea mare povară pentru familia noastră, întrucît dintre toți frații și surorile mele mai mari, în viață nu rămăseseră decît doi: Serghei care avea atunci cincisprezece ani și Katia, care împlinise cinci.

Din copilărie mi-amintesc unele episoade, începînd cam de la vârsta de patru ani.

Pînă în 1921, Serghei venea în fiecare vară acasă, dar toate aceste amintiri s-au contopit pentru mine într-o singură imagine. Mi-aduc aminte că de fiecare dată cînd îl așteptam sosirea (dacă ne-o anunța dinainte) în casă se făcea o curățenie generală, totul se pune în ordine. Fratele era pentru noi musafirul cel mai scump. Odată cu sosirea lui, viața noastră monotonă, liniștită, se schimba cu desăvîrșire. Venirea lui aducea o notă de neobișnuit, și nu numai pentru noi, dar pentru tot satul. Serghei nu venea acasă, ca alții, într-o căruță ce abia se mișca, ci adus de un vîrlicu cu cai mîndri care străbăteau satul ca o furtună, zburînd de nici nu atingeau pămîntul și ridicînd în urma lor nori de praf.

De îndată ce venea Serghei totul în casă se schimba. Odiile erau pline de geamantane deschise, pe pervazul ferestrelor apăreau cărțile grămexii. A doua zi începea mutarea. «Sala» adică odaia mare din față devenea camera de lucru a lui Serghei. De dormit dormea într-un hambar. În «sală» Serghei muta toată mobila și odaia capîta dintr-odată altă înfățișare. . . Pe masă așeza cărți, un top de hîrtie, creioane (Serghei scria foarte rar cu cerneală), pune o lampă cu abajur verde, o scrumieră, aducea buchețe de flori.

Obosit de muncă, avea obiceiul să umble prin odăile cu minile în buzunar sau cruci la plept și să cînte cîntece. Îi plăcea îndeosebi *Dam sălciiile plîngătoare*, *De ies pe uliță*, *Clapote de seară*.

Serghei era frumos, modest, potolit, dar totodată plin de viață și prezența lui aducea întotdeauna o atmosferă de sărbătoare în casa noastră.

La 10 mai 1922, Serghei a plecat în străinătate, iar în august același an a ars casa noastră. În această casă și-a petrecut familia noastră anii cei mai buni și mai fericiți, de aceea aducîndu-ne aminte de trecut ne gîndim întotdeauna cu dragoste la ea. Era o casă țărănească simplă, dar bine împărțită înăuntru și foarte frumoasă ca înfățișare. Casa aceasta o lubea foarte mult tata. O făcuse cu bani cîștigați din greu, era singura lui avere de om care totuși viața și-a petrecut-o muncind pe la stăpîni, de aceea fiecare copilul pe care o avea o băga în casă. Tata a fost timp de treizeci de ani, de la vîrsta de treisprezece ani și pînă la Revoluție, micșor în prăvălia unui negustor bogat, în timpul Revoluției magazinul a fost nationalizat și tata a rămas să lucreze în continuare. Dar în timpul războiului civil, tata s-a întors acasă în sat. Încă din tinerețe suferea de astm, cînd s-a întors acasă era un om bolnav.

În anii 1922-23, Serghei a stat în străinătate; fără ajutorul lui băneș, părinții nu puteau reconstrui casa, iar din străinătate nu ne putea trimite mare lucru. Cu banii cîștigați din asigurarea casei, părinții au cumpărat o izbă micuță unde să poată trăi temporar. Pînă în 1924, după întoarcerea lui Serghei din străinătate, cînd am început construirea unei noi case, am locuit în această izbă. Casa era mică și sărăcăcioasă. Dar cînd deschideai fereștrula, în fața ochilor și se așternea o priveliște minunată. În jur erau numai meri și vișini, încît primăvara aveai impresia că te afli pe un tîrîm de basm.

Mama nu știa carte. La bătrînețe a început să învețe să citească și să scrie, dar minile obosite de muncă cu greu mai puteau ține condeiul. Cu toată dorința ei fierbinte n-a reușit decît să învețe să se isclească și să silabisească cîte puțin.

În mai 1924, Serghei a venit din nou la Konstantinovo însoțit de Katia și un bărbat de vreo treizeci și cinci de ani, rumen, cu fața rotundă și ochi veseli. Am aflat mai tîrziu că-l cheamă Alexandr Mihailovici Saharov.

Dar Serghei n-a rămas acasă decît puține zile, a plecat cîrînd cu Saharov la Moscova și apoi la Leningrad. S-a reîntors la Konstantinovo de abia la începutul lui august. În zilele petrecute atunci acasă, Serghei a lucrat foarte mult. Îmi

aduc aminte cum ședea ore întregi fără să se scoale de la masa așezată lângă fereastră deschisă. Scria cu îndrîjire la *Pemul color* 36. Tot atunci a scris poeziile *Întoarcerea în patrie*, *S-a scuturat dămbrava aurie*.

Uneori, Serghei discuta cu părinții planurile lor de viitor. Îl întreba ce nevoi au și se interesa cum i-ar putea ajuta el. Trebuiau să hotărască ce să facă și cu mine pentru că în lipsă de altă școală, urmasem de două ori clasa a patra și de un an rămăsese fără treabă acasă. Toți erau de acord că trebuie să-mi continui studiile, dar Serghei nu avea locuință la Moscova și eu mă puteam ține la el.

Într-o zi, discutînd din nou această problemă cu mama, îmi veni ideea să mă înscriu la școala de balet a Isadorei Duncan, probabil pentru că acolo era și un internat.

Mama nu se împotriva. Ea nu putea să-și dea seama dacă ideea era bună sau rea, mai ales că și Serghei mersese pe alt drum decît acela pe care-l îndemnasera părinții, un drum necunoscut lor. Dar vîzînd că Serghei răzbătuse în viață și-și făcuse o situație frumoasă, mă încredințară deplin lui.

Astfel că într-una din zilele lui octombrie 1924, tata m-a adus la Moscova. În toamna aceea Serghei se afla în Caucaz, iar Katia locuia vremelnic la Galla Benislavskala în strada Briusov. Peste cîteva zile după sosirea la Moscova, am fost primită în școală.

Apartamentul în care locuia Galla se afla la etajul VII. Prin fereastră mare a odăii se vedeau în zilele însorite dămbrava de pe Vorobiovi Gori, panglica albastră a riului Moscova și cupolele de aur ale mînaștirii Novodeviciie.

Vechinii Gallei erau oameni tineri, mari iubitori de literatură și în deosebi de poezie. Cel mai mult și mai adesea răsuna însă în această odăie din strada Briusov versurile lui Serghei. Din Caucaz veneau mereu poezii noi pe care el ni le crimețea, mîrturisind în scrisori că lucrează cu spor cum nu i se mai întimplase de mult.

La 25 decembrie 1924, Galla îi scria lui Serghei: «Am primit de la dumnea ta din Batumi trei scrisori dintr-odată. Poezia *Scrisoare către o femeie* m-a scos din minți. E minunată, nu o pot uita . . . »

În jurul lui Serghei era întotdeauna animație . . . Eram un grup vesel, zgometos și cel mai vesel, mai zgometos și mai nebulatic era Serghei.

Seara în odaia din strada Briusov era întotdeauna lume multă. Se citeau versuri, se purtau discuții înflăcărâte despre literatură. Cîntam în cor cîntece, de obicei cîntece populare pe care le jubea atît de mult Serghei. Aproape toate cîntecele pe care le cîntam erau triste, tărăgănate. Lui Serghei îi plăcea îndeosebi *Adio viață, adio bucuria mea* și ne ruga adeseori pe Galla și pe mine să-i cîntăm acest cîntec.

Serghei era plin de viață, gata să facă șotii, glume. Risul, veselia, glumele domneau în orele lui de repaos.

De lucru, lucra foarte mult. Pentru a nu-l deranja noi plecam cu toții de-acasă. Ore întregi și le petrecea la masa de lucru . . . Îi plăcea să fie ordine pe birou și nu admitea nici un fel de lucruri de prisos, numai hîrtia, creionul și scrumiera. Cînd lucra se concentra, dacă intrai în odăie ridica privirea, te privea, dar gîndurile îi erau în altă parte.

Citea foarte mult. Urmărea cu atenție toate noutățile literare. Pe masă, lângă pat, găseai întotdeauna cărți și ultimele numere ale revistelor *Krasnaia Novi*, *Krasnaia Niva*, *Projector* etc.

Uneori veneau să-l vadă poeți tineri, începători cu care discuta îndelung și cu plăcere.

La mijlocul lui iunie 1925, Serghei s-a înșurat cu Sofia Andreevna Tolstoi — Suhotina, nepoata lui Lev Nikolaevici Tolstoi și s-a mutat în casa ei. Într-o dimineață de septembrie, Serghei i-a propus Soniei și mie să facem o plimbare cu trăsura. Era o zi caldă, liniștită. Eram cu toții bine dispuși și bucuroși de plimbare...

La un moment dat după ce pornirăm, privirea îmi căzu asupra unor pisici. Mereu mi-apăreau în fața pisici. Parcă nu mi se mai întâmplase până atunci să văd atâtea pisici și i-am atras atenția și lui Serghei. La început a zîmbit cufundat în niște gânduri, dar peste câteva clipe a izbucnit în ris. Și lui i se părură că-s cam multe pisici pe drum. Descoperirea mea îl amuză și ne propuse un « joc »: să numărăm toate pisicile care ne ies în cale.

Drumul de la Ostojenka la Teatrulnaia Ploșciadi e destul de lung, mai ales cînd mergi cu trăsura. Ne-am apucat să numărăm pisicile. Îndeletnicirea asta ne amuză foarte mult, iar Serghei era cel mai entuziasmat dintre noi. Cînd zărea o pisică, sărea de pe banchetă și exclama, arătînd-o cu mîna: « Uite, uite încă una ». Atunci ne porneam cu toții pe ris din toată inima, încît și vizitii morocînoși începea să zîmbească.

Cînd am ajuns la Teatrulnaia Ploșciadi, Serghei ne propuse să luăm masa la restaurant. Iată-mă pentru prima oară în viață într-un restaurant. Covoarele, oglinzile, lustrele știutele, totul mă uimi. Îmi văzui chipul într-o oglindă și rămăsei ca paralizată. Eram așa de mică, de stingace, îmbrăcată ca la țară... E adevărat aveam o basma foarte frumoasă, dar totuși o basma țărănească... Văzîndu-mă atît de intimidată, Serghei îmi zîmbi și îmi spuse: « Uită-te ce frumoasă ești, toți te privesc ».

Mă uitai în jur și constatai că avea dreptate. Toți priveau spre măsuta noastră. Atunci nu mi-am dat seama că, de fapt, nimeni nu se uita la mine, ci toți îl priveau pe Serghei...

A doua zi, Serghei a scris două poezii pe care mi le-a închinat: *Ce multe pisici sînt pe lume, frumoase ca tine n-am văzut.* În 1925, împlinisem paisprezece ani, dar în familie toți mă considerau copil. La fel mă trata și Serghei. Mi-amintesc că după ce a scris poemul *Omul negru*, i-a dat Kateriei manuscrisul, spunîndu-i: « Șura n-are voie să-l citească ».

În dorința de-a mă feri de necazuri, multe lucruri nu mi se spuneau și multe lucruri mi se ascundeau. Așa n-am știut că între Serghei și Sonia se produsese o ruptură.

În seara zilei de 23 decembrie mă găseam la Sonia. Pe la 7 seara a sosit Serghei cu Ilia. A trecut în camera unde se aflau lucrurile sale și a început în grabă să le arunce la întâmplare în geamantan. Apoi, Ilia ajutat de birjar a scos geamantanele din casă.

Sonia și cu mine leșrăm în balcon. Era o seară liniștită și caldă, ningeau încet, cu fulgi mari, care se roteau leneși în văzduh. Jos, la intrare, Ilia și birjarul așezau geamantanele în sanie.

L-am văzut pe Serghei urcînd în sanie. Pe neașteptate am simțit că mă podidesc lacrimile. Nu înțeleg și nu-mi explic starea mea sufletească de atunci. Fără să-mi dau seama, de ce l-am strigat deodată:

— Adio, Serghei!

El a ridicat capul și mi-a zîmbit cu zîmbetul lui luminos, drag, făcîndu-mi semn cu mîna.

Fulgi cădeau alene, liniștiți, așternîndu-se pe cîciula și gulerul de blană al hainei pe care Serghei ținuse s-o încheie.

Așa l-am văzut pentru ultima oară pe Serghei în viață.

GALINA BENISLAVSKAIA

Amintiri

PRIMA IMPRESIE

1920. Toamnă. Se organizează un proces-literar al imaginiștilor. Sala mare a Conservatorului. Rece și neîncălzită. Sala este plină de tinerete, volubilă. Se rîde, se discută, se aruncă replici dintr-un colț în altul. Am venit cu un grup întreg. Ne-am așezat în prima bancă. Numai eu am întîrziat. Locul mi-a fost ocupat de altcineva și atunci am făcut rost de un scaun și l-am așezat cu tupeu în stînga, în fața primului rînd.

În sfîrșit, pe estradă apar « acuzatii ». Cinci oameni iau loc: Esenin, Șenevici, Marienhof și alți doi.

Începe procesul. Iau cuvîntul reprezentanți ai diferitelor grupări. Neoclasicii, akmeiștii, simbolisții. « Acuzatii » discută între ei, mestecă, rid... Apoi « acuzatii » capătă cuvîntul. Nu-mi mai amintesc cine și ce a spus. Pe neașteptate, apare un băietăndru, într-o jachetă scurtă de antilopă, descheiată, cu mîinile în buzunar, cu părul ca de aur. Cu capul dat pe spate, începe să recite:

*N-ai decît, vîntule, să sculpti grămizi de frunze
Sînt co și tine-un huligan.*

Băietăndrul pare a fi nestîpînit ca și vîntul. Furtuna aceasta se simte nu numai în persoana lui, dar și în versurile lui, în fiecare gest care însoțește versurile. E suplu și impetuos ca și vîntul despre care vorbește! Ba nu! Vîntul ar trebui să învețe impetuoșitatea de la Esenin. E imposibil să faci o diferență între el și versurile lui, între avîntul lui și al versurilor. Totul s-a contopit într-o năvală nestîvilică și poate că nu atît versurile ne emoționează, ci mai ales această impetuoșitate. Ai zice că e o rafală de vînt care mină ploaia, încît picăturile nici nu mai ajung, nu mai au vreme să cadă pe pămînt. Sau poate sînt frunze galbene de toamnă pe care vîntul le alungă, care se învîrtelesc și nu se mai pot opri. Sau poate vîntul răscolește flacăra unui rug, smulgînd fișii de foc.

Nu! E numai Esenin care își recită versurile. Dar nu e un uragan care zmulge copaci și răstoarnă casele, nimicînd tot ce îl înfrînge în cale. Nu! E numai un vînt obraznic și nestîpînit. Și fără să vrei, tu care ascuți aceste versuri te simți vibrlînd la unison cu Esenin! Fără să vrei, îți vine să repeți după el cu aceeași impetuoșitate: « Sînt huligan ca și tine! »

Apoi Esenin a declamat și alte versuri « Răsună cornul ».

E greu să povestesc ce s-a întîmplat după ce-a isprăvit să recite. Toată sala s-a sculat în picioare și s-a năpustit spre estradă, spre poet. Sala urla și-l implora să mai declame. Peste câteva clipe, Esenin a apărut din nou pe scenă, de astă

dată cu o căciuliță din blană de sobol și a recitat aceeași poezie « N-ai decît, vîntule », de astă dată imitînd un copil.

Cînd m-am trezit la realitate mi-am dat seama că și eu mă aflu lîngă estradă. Nu știu și nu-mi amintesc cum de-am ajuns acolo. Probabil torentul m-a tîrît și pe mine.

Iar cînd Șerșenevici a anunțat că peste zece zile va avea loc o seară de poezie la care « imaginiștii » vor judeca poezia contemporană, mi-am zis pe loc că voi fi prezentă.

Nu-mi pot da seama ce s-a întîmplat. Era atîta farmec în modul lui liber de a recita, în halna lui pe jumătate bolierescă, pe jumătate de « hulgian », în felul și în maniera lui de a declama, încît simțeam dorința să-l ascult și fără încetare.

Cele zece zile am trăit ca hipnotizată de versurile sale.

Cea de-a doua seară de poezie a avut loc la Muzeul Politehnic. Sala era de asemenea neîncălzită, dar publicul, ca și data trecută, tînăr, volubil, pornit pe glume. În primele rînduri s-au putut plasa cei care au sosit la ora șase, adică cu două ore înainte de începerea recitalului.

Nu-mi mai amintesc cum a decurs seara. De atunci înainte în toate ocaziile, totuși în afară de Esenin, era pentru mine ca și cufundat în ceață. Mi-amintesc doar că în timp ce imaginiștii făceau rechizitorul poeziei contemporane, din sală a răsunat glasul tunător al lui Maiakovski, care a declarat că el cunoaște cîte ceva despre nașterea nelegală a acestor epigoni ai futurismului, (sau ceva în acest gen). Maiakovski a trecut apoi prin sală spre estradă. Esenin a încercat să-i tînă piept, strîgînd: « Uite-l, e înalt, cît o prăjină și crede că ne sperie ! Nu ne speriem ! » La sfîrșitul recitalului, Serghei Alexandrovici a declamat iarăși versuri cu același succes ca și prima oară.

Mă aflu în rîndul al doilea. După ce s-a terminat recitalul, Esenin fiind ultimul care declamase, nu știu cum și pentru ce m-am aflat în culise. După cum mi-a povestit prietena mea Nina, m-am simțit de pe seară și am pornit în goană pe scara care ducea la estradă, tîrînd-o și pe ea după mine. Mi-am venit în fire într-un coridor îngust; prin ușa din dreapta, în spatele scenei, îl zăresc pe Esenin. « Nina, caută ceva în servietă. Fă-te că vrei să găsești ceva ». (Asta ca să avem un pretext). Nina, zăpăcită, îmi îndeplinește porunca. Pe neașteptate, iese Esenin și se oprește în fața noastră. Am simțit fără să știu de ce că trebuie să-i tîn piept. M-am simțit jignită și prin cap mi-a trecut un gînd: « Mă agăț ca pe o ... » « lertași-mă, am greșit », i-am spus eu, și întorcîndu-mă spre Nina, pe un ton anume răstit: « Ce tot scotocești acolo, hai să mergem ».

Galina Arturovna Benislavskaja, născută în 1897, a absolvit liceul din Petersburg, după care s-a înscris la Universitatea din Harkov. Cînd orașul a fost înconjurat de armatele albe, a trecut frontul ca soră de carliase. În 1920, face cunoștință cu Serghei Esenin; între ei se stabilesc relații calde de prietenie. După reîntoarcerea din strălănită, Esenin locuiește la Benislavskaja împreună cu surorile sale — Ekaterina și Alexandra — pînă în iunie 1925. Galina nu a aflat decît mai tîrziu despre moartea lui Esenin, fiind plecată în vremea respectivă într-un sat din regiunea Tver. Întorcîndu-se la Moscova, lucrează la Ministerul Învățămîntului și scrie amintiri despre Esenin. În ziua de 3 decembrie 1926, Galina Benislavskaja s-a sinucis pe mormîntul lui Serghei Esenin din cîmăciul Vaganovski.

În afară de amintirile despre Esenin, rămase pînă acum inedite, s-a păstrat o corespondență destul de bogată a ei cu poetul. Benislavskaja a fost un prieten devotat al lui Esenin pe care l-a ajutat și în munca literară. Originalul acestor *Amintiri*, care au fost puse cu amabilitate la dispoziția revistei noastre de criticul Kornel Zelinski, se păstrează în Arhiva centrală de stat pentru literatură și artă din Moscova.



Dar când am ieșit din clădirea Muzeului, mă copleșiră gândurile. Un om ca el, nu chiar pe el, dar pe unul ca el l-aș putea iubi. Poate că-l și iubesc. Și așa fi în stare să fac orice pentru el.

Familia lui Esenin era foarte unită. . . . Serghei Alexandrovici ținea foarte mult la ai săi. Dacă îi jigneai pe părinții sau pe surorile lui, devenea dușmanul lui. Părinții îl iubeau pe Esenin și-l stimau, dar priveau cu oarecare ulmire situația pe care și-o făcuse. Pentru ei, în primul rând contau banii. . . . Esenin se enfuria: « Îi cunosc, îi știu. Numai bani și bani. Pentru asta și vin la Moscova. Sint pentru ei o vacă bună de muls. Nu-mi pare rău, n-aș vrea să mă înțelegi greșit, nu-mi pare rău să le dau, dar îi știu cât sint de lacomi. Sint ca un sac fără fund, oricât ai băga tot nu ajunge. Toți țărani sint la fel. Eu personal nu-l iubesc pe țărani. Lor le trebuie numai bani. De altceva nu le pasă. Crezi că iubesc satul? Sau pe țărani? Îi cunosc foarte bine. Fiecare nu se gîndește decît la propriul său buzunar ».

Mi-aduc aminte că unul dintre unchii lui (Alexandr Feodorovici, fratele mamei lui Esenin), în timpul unei vizite, în 1925, la Konstantinovo, îi făcea o curte nebună lui Serghei Alexandrovici. Îl trata cu băutură, și căuta în fel și chip să-l fie pe plac. Îi cînta cîntece, juca, îi făcea declarații de amor. Și la fiecare zece minute, îi spunea: « Serioja, dă-mi 2000 de ruble, numai două mii să deschid o prăvălie ». Amuzîndu-se Serghei Alexandrovici îi răspundea plin de convingere: « Bine înțelegi țîi dau. Acum nu am, dar dacă vii la Moscova o să am în curînd și atunci o să-ți dau ».

În martie 1925, Serghei Alexandrovici s-a întors din Caucaz. Vîzînd că sora lui, Katia, învățată prost, s-a speriat că n-are să facă în viață nimic și l-a spus brutal, hotărît: « Cred că este cazul să trăiești din bani tăi. Eu nu te mai întrețin. Pînă în toamnă potîm, iar după aceea n-ai decît să te îngrijești singură de tine. Pe Sura am s-o întrețin șase ani la școală; dar în ce te privește, e cazul să te gîndești singură cum să te descurci ».

Serghei Alexandrovici avea pentru Katia o dragoste bolnăvicioasă și plină de anxietăți. Știa că ei doi seamănă bine unul cu celălalt și că multe lucruri le înțeleg și le simt la fel. Își cunoștea propriile lui greșeli și se temea cumplit să nu le repete Katia.

. . . Într-o noapte am discutat cu Serghei Alexandrovici pe temele cele mai serioase. L-am întrebat despre Isadora Duncan, cum este, cine este și așa mai departe. El mi-a povestit pe îndelete despre ea, despre cum și-a început cariera, cum și-a croit drum în viață. Apoi mi-a vorbit despre sentimentele lui pentru ea: « A fost o pasiune, o mare pasiune, care a durat un an, apoi a trecut totul și n-a mai rămas nimic. Acum nu mai există nimic. Cînd exista pasiunea, nu vedeam nimic în jurul meu, acum însă îmi dau seama . . . Doamne, cît am fost de orb ! Unde mi-au fost ochii ? Se vede că așa e cînd orbești ». Mi-a povestit dragostea lor. Apoi mi-a vorbit despre scandalurile care au avut loc, despre ura pe care o simțea acum împotriva ei, despre dorința de a se elibera de prezența ei; mi-a povestit cum a spart odată o oglindă, și Isadora Duncan a chemat poliția. . . . Mi-a istorisit cum a încercat să fugă de ea. Nu putea să-și aducă aminte fără să se enfurie cum l-a internat în strălînătate într-un ospiciu de nebuni. Acest ospiciu nu l-l putea ține: « Era să înnebunesc de-a binelua. Galea, nidi nu-ți dai seama ce groznic este cînd în jurul tău nu sint decît nebuni. Un bolnav țipa tot timpul, un altul repeta mereu aceleași fraze, Credeam că-mă să înnebunesc ». Am încercat să-i explic că probabil Isadora Duncan era dezorientată și el, prin comportarea lui, a făcut-o să recurgă la acest pas. « Da, mi-a răspuns Esenin, știu că mă iubea foarte mult și mă iubește și acum.

Avea pentru mine o gingășie ca de mamă. Spunea că semăn cu băiatul ei care a murit. E o femeie foarte duloasă. »

L-am întrebat apoi dacă o mai iubește? Poate că se înșală și suferă din cauza despărțirii de ea? Trebuie să spun că atunci cînd rămîneau în doi știam să ne spunem adevărul și să vorbim cîntit, de la suflet la suflet. În asemenea clipe Serghei Alexandrovici nu știa să mintă.

De față cu alții, cînd nu voia să răspundă la o întrebare, mințea fără jenă; cînd eram numai noi doi, singurul lucru pe care-l făcea era să clatine din cap cu încăpătinare și să declare: « Nu, nu. Asta nu pot să ți-o spun ».

Cînd i-am spus că poate o mai iubește pe Isadora Duncan fără să-și dea seama și că în acest caz nu trebuie să rupă relațiile cu ea, el mi-a răspuns ferm și răspicat: « Nu, lucrurile nu stau așa. Acolo totul s-a isprăvit. Totul e terminat definitiv. Cu Isadora Duncan nu mai există nimic și nu mai poate fi nimic ». Apoi repetă: « A fost o pasiune, dar totul a trecut. E pustiu, pustiu, cu desăvîrșire. » Îi exprimai îndoilele mele. El îmi replică: « Gălia, știți bine că am încredere în dumneata și că n-am să te mint. Acolo nu mai există nimic pentru mine. Trebuie să fug de acolo, nu mă împinge înapoi ».

- Gălia, vino la gara Nikolaiev.
 - Pentru ce?
 - Plec.
 - Pleci, unde?
 - Ei, așa . . . Vîno, are să fie și Sonia.
 - Știi bine că nu-mi plac asemenea despărțiri.
 - Am să-ți spun atît de multe !
 - N-aveai decît să vii la mine acasă.
 - A, așa . . . Atunci, rămîi cu bine.
 - Te superi? Nu te supără. Are să vină o zi cînd ai să înțelegi totul.
 - Nu-i nimic. Și dumneata ai să înțelegi totul. Rămîi cu bine.
 - Toate bune !
- De atunci nu l-am mai văzut.

Isadora Duncan cu copiii ei (Paris, 1912)



Ruptura

Din Tiflis* am plecat spre Batumi unde sosi în curând escadrii flotei din Marea Neagră. Guvernul a invitat pe toți marinarii la spectacolul Isadorei Duncan. Dimineața a avut loc o repetiție cu orchestra simfonică. Seara, entuziasmată de înflăcărate primire pe care marinarii au făcut-o « Marșului slav », probabil și purtând în suflet amintirea cîntecelor marinariilor de pe « Aurora », la spectacolul memorabil de la Petrograd, Isadora Duncan s-a adresat spectatorilor, invitându-i să cînte cîntece revoluționare.

În sunetele cîntecului « Ați căzut jertfă », ea hotărî să improvizeze un dans și-mi șopti să mă duc în cușca suflorului pentru a-i « servi » cuvintele. Era uimitor cu cîtă sensibilitate reușea să le interpreteze și cu cîtă expresivitate reda în mișcări textul.

Cînd sunetele « Marșului funebru » încetară, sala se ridică în picioare într-un ropot de strigăte și aplauze. În sfîrșit, Isadora reuși să-și lăsa rămas bun de la public și intră în culise.

— Unele momente au fost uimitoare, îi spusei. Ce gesturi precise, ce mișcări cu totul noi ați găsit pentru a reda textul.

— De fapt, n-am auzit nici un cuvînt, răspunde jenată Isadora...

Din Batumi, am trimis o « stafetă » pentru a organiza turneul artei pe ruta Novorosiisk-Krasnodar-Rostov pe Don, de unde urma să plecăm direct la Moscova.

De la Batumi la Novorosiisk trebuia să călătorim pe un vas mic, « Ignati Sergheev ».

După ce urcă pe punte, Isadora se interesă de itinerarul vasului și aflînd că acesta se îndreaptă spre Crimeea și apoi spre Odessa, declară categoric că nu mai merge nicăieri înainte de-a vedea Crimeea. Visul vieții ei fusese să vadă Crimeea și de vreme ce vaporul tot se îndreaptă într-acolo « ar fi o prostie de neiertat să nu vizitez și ea aceste locuri ».

Am încercat s-o conving că spectacolele de la Novorosiisk și Krasnodar au fost anunțate, dar insistențele mele nu au fost înclinute cu succes.

— Pe lingă asta, îmi declară ea, Esenin mi-a promis să vină și el în Crimeea dacă voi fi acolo.

Cu aceasta parlamentările se isprăviră. Știam foarte bine că orice fel de argumente sînt zadarnice de vreme ce există speranța ca Esenin să apară.

* Ilia Iliev Șneider, unul din cei mai vechi ziariști sovietici, s-a înfîlțit în repetate rînduri cu Esenin, a lucrat împreună cu Isadora Duncan în timpul sederii ei în Rusia. Amintirile sale intitulate « Intîlniri cu Esenin » sînt în curs de apariție la Ed. « Sovetskaia Rossiia » din Moscova.

Fragmentele pe care le publicăm au fost puse la dispoziția revistei cu multă amabilitate de către autor.

Crimeea ne-a întîmpinat cu o ploaie de toamnă sfîcătoare...

— Ce idee să vii în Crimeea în octombrie! Iți spuneam eu enervat. Dar Isadora nu-și pierdea nădejdea și căuta să ne convingă și pe noi că și timpul se va schimba și Esenin va veni și vom reuși să aranjăm totul în ce privește spectacolele.

Am telegrafiat pentru amînarea spectacolelor. Am expediat o telegramă școlii, anunțînd că sîntem la laltă. O altă telegramă de acest fel am trimis-o lui Esenin.

Dar ploaia și frigul nu mai încetau. Infrigurați, cu hainele ude, ne întorceam seara la hotel.

Într-una din zile portarul îmi întinse două telegrame. Una dintre ele era adresată Isadorei Duncan. Am deschis-o și am citit:

« Scrisori, telegrame lui Esenin nu mai trimiteți. E cu mine. La dumnea-voastră nu se mai întoarce niciodată. Galina Benislavskaja. »

— Ce-i cu telegramele astea? Întrebă Isadora.

— De la școala.

— De ce sînt două?

— Sînt trimise una după alta.

Urînd scara, Isadora mă întrebă din nou despre telegrame.

— Nimic deosebit, încercăi s-o liniștesc.

Dar peste cîteva clipe apără în camera mea... Avea o intuiție care funcționa fără greș. Telegramele primite trezeau în ea o îngrijorare inexplicabilă.

A doua zi dimineață Irma m-a convins să-i povestesc Isadorei despre ciudata telegramă, semnată de o oarecare Galina Benislavskaja, cu totul necunoscută nouă.

Isadora fu mirată de această știre, deși se prefăcu a nu o lua în serios. O anunțai că am telegrafiat la Moscova directorului adjunct al școlii să se intereseze dacă Esenin cunoaște conținutul acestei telegrame neașteptate.

Simțeam că Isadora vrea cu orice preț să scape de obsesia telegramei.

.....

În drum spre hotel mă întrebă:

— Ce crezi, putea să sosească între timp răspuns la telegramă?

— Către seară o să vină...

Reluă firul discuției întrerupte.

— Am citit undeva că una dintre kneghinele Rusiei a devenit regina Franței căsătorindu-se cu Henric I și că, de atunci, toate reginele Franței depuneau jurămînt în catedrala din Reims, jurînd pe evanghelia adusă de ea din Rusia.

— E Anna, fiica lui Iaroslav, kneazul Kievului, îi răspunsei bucuros că mi-am adus aminte.

— Ești convins că așa va fi? mă întrebă Isadora și văzînd figura mea uluită îmi explică jenată.

— Mă referam la răspunsul la telegrama noastră... Va veni el către seară? La hotel ne aștepta telegrama: « Serghei cunoaște conținutul telegramei... »

Isadora urcă încet scara. Întîlnind-o pe Irma șoptiră cîteva clipe, apoi se aplecă amîndouă conspirativ deasupra unei coli de hîrtie. Peste cîteva momente Isadora îmi întinse cu o privire întrebătoare textul telegramei pe care-l compuses:

« Moscova Esenin Petrovka Casa Bogoslovski Bahrușin.

Primit telegramă probabil servitoarea Benislavskaja scrie să nu mai trimitem poștă pe adresa Bogoslovski. Ai schimbat adresa? Rog explică telegrama. Iubesc foarte mult Isadora ».

N-am mai primit răspuns, de altfel nici n-am mai fi avut timp să sosească, întrucât a doua zi, la 12 octombrie, am plecat la Moscova.

Mulți ani mai târziu când nici Esenin, nici Isadora Duncan, nici Galina Benislavskaja nu mai erau în viață, am aflat că poetul a răspuns totuși la telegrama trimisă.

Pe un colț de hîrtie scrisese la repezeală cu creionul răspunsul: «Ți-am spus încă de la Paris că în Rusia te voi părăsi. M-ai înrăit, te iubesc, dar nu vreau să mai trăiesc cu tine. Sînt înșurat și fericit. Îți dorec la fel. Esenin ».

Benislavskaja notează în jurnalul ei că Esenin i-a dat să citească telegrama. Ea i-a spus că «dacă este vorba să tale firii », e mai bine să șteargă cuvintele «te iubesc ». Atunci Esenin a scris pe partea cealaltă a foi cu creion albastru: «Iubesc altă femeie, sînt înșurat și fericit. . . » și a semnat cu litere mari de tipar ESEININ.

Benislavskaja își mai amintește în însemnările sale că toți au rîs de telegrama pe care ea a trimis-o Isadorei Duncan. «Tonul provocator » nu era deloc «genul ei ». «Tonul era provocat numai de dorința de-a o speria și nimic mai mult ».

Cine era Galina Benislavskaja?

Numele acesta mi-a fost dat să-l citesc a doua oară cîțiva ani mai târziu cînd nici Isadora Duncan, nici Esenin, nici Galina înșiși nu mai erau printre cei vii.

Într-o iarnă m-am dus la o înmormîntare. . . la cimitirul Vagankovskoe. . . Cînd am intrat în capelă, erau peste treizeci de scrijele pentru care se oficia serviciu divin. . . Atmosfera era sufocantă. . . Am ieșit afară și am pornit pe una din potecile curățate. Pe neașteptate, privirea îmi căzu pe o inscripție. . . Pe o plăcuță albă, prinsă de o cruce înaltă, masivă, de fontă (mormîntul era înconjurat cu un zaplaz făcut din drugi de fontă tot atît de funebri), citii:

SERGHEI ESEININ

Niciodată nu găsisem în mine puterea să vin la acest mormînt. Cutremurat de sinuciderea lui Esenin n-am fost în stare să plec din Minsk, unde se afla în turneu studioul Isadorei Duncan, pentru a participa la înmormîntarea lui. Uimit de această întîmplare făcui un pas spre mormînt, dar luncui în troianul de zăpadă și, pentru a-mi ține echilibrul, mă sprijinii de gîrdulețul unui mormînt vecin. În dimensiuni mai mici, acesta repeta adîmnea pe cel al lui Esenin. Pe o plăcuță albă citii inscripția:

GALEA BENISLAVSKAJA

Această fată inteligentă și serioasă l-a iubit pe Esenin cu devotament și uitare de sine. Poetul îi răspundea cu un sentiment de mare prietenie.

Esenin a cunoscut-o pe Benislavskaja încă înainte de a o fi întîlnit pe Isadora Duncan. Dar niciodată nu ne-a pomenit despre ea. Deși între ei existau relații intime, Galea a suportat în tăcere și căsătoria cu Isadora Duncan și plecarea lui Esenin în străinătate. Dar cînd Isadora a plecat în Caucaz, Esenin s-a mutat la Benislavskaja în strada Brîusov, aducînd acolo și pe surorile sale, Katia și Sura.

În ultimul an de viață a lui Esenin, Benislavskaja, care lucra ca secretară a ziarului *Bednoto*, și-a asumat grija problemelor legate de editarea creațiilor poetului. Datează din această vreme o corespondență bogată. . . Esenin nu știa să mintă, iubind-o și apucînd-o pe Galina ca pe-un prieten rar, el i-a scris în martie 1925 o scrisoare scurtă, în care îi spunea: «Dragă Galia! Mi-ești un prieten apropiat, dar nu te iubesc cîtuși de puțin ca femeie ».

Cu toate acestea, Benislavskaja nu-l părăsi, continuînd să aibă grija de el. Numai căsătoria lui Esenin cu Sofia Tolstoi, nepoata lui Lev Tolstoi a făcut-o

pe Galina să plece. Această hotărîre a Galiei i-a pricinuit multă durere lui Esenin. Își dădea seama că acum nimic nu-l mai poate opri de la pierire.

Galina Benislavskaja s-a sinucis în ziua de 3 decembrie 1926 pe mormîntul lui Esenin (deci aproape la un an de la moartea poetului). Ultima ei dorință a fost să fie înmormîntată alături de el.

Ea a lăsat pe mormîntul lui Esenin două bilete. Unul, o carte poștală pe care scrisese: «3/12, 1926. M-am sinucis aici deși știu că, după aceasta, Esenin va fi și mai tare birfit. Dar și lui și mie acest lucru ne este complet indiferent. În acest mormînt se alină tot ce mi-e mai scump pe lume. . . » Probabil era încă ziua cînd Galina a venit la mormînt. Avea cu ea un revolver, un briceag și o cutie de țigări «Mozalc ». . . După ce a fumat toate țigările, a așteptat să se întunece, apoi a rupt capacul cutiei și a scris pe el: «Dacă după împușcătura am să înfig briceagul în mormînt înseamnă că nici atunci nu mi-a părut rău. Dacă o să-mi pară rău, am să-l arunc departe ».

A tras cîteva focuri de armă și numai a șasea oară s-a nimerit în inimă. . .

Dar să revenim la zilele petrecute la laltă. Am plecat de îndată la Moscova, deși autoritățile din Crimeea auzind de sosirea Isadorei, au vrut să organizeze cel puțin un spectacol la Simferopol. Dar Isadora ținea morții să se întoarcă la Moscova.

Dar a mai avut loc o întîlnire între Esenin și Isadora după care poetul a început iar să vină în casa de pe Precistenka. Dar acum nu mai era decât agonia dureroasă a unei iubiri care murea. Esenin continua s-o viziteze pe Isadora Duncan dar nimeni dintre noi nu știa unde locuiește cu adevărat. Uneori, pauzele dintre vizitele sale erau îndelungi.

Hotel «Angleterre»

Isadora Duncan repeta adesea că «fugise din Europa ca să scape de arta subjugată intereselor comerciale » și refuza în mod categoric să dea spectacole plătite sau să primească onorarii. . . Totuși Lunacearski a reușit s-o convingă că nu trebuia să-i lipsească pe spectatori de posibilitatea de a-i admira arta în condițiile obișnuite pentru toate teatrele din țară.

Isadora a cedat în cele din urmă și atunci am anunțat că la studioul Teatrului Mare vor avea loc patru recitaluri. A sosit apoi invitația de a continua spectacolele la Petrograd.

La începutul lui februarie Irma și întreaga școală rămăseseră la Moscova, iar Isadora cu mine și cu Jeana, garderobiera ei, pornirăm spre gara Nikolaev. Esenin ne conducea.

Am luat loc cu toții la o măsuță din restaurantul gării. Se spunea că trenul urmează să plece abia pe la miezul nopții sau poate chiar la ora două noaptea. Isadora era fericită că se mai amina ora despărțirii de Esenin și ceasurile acestea, alături de plăcîtoase, într-un restaurant neîncălzit, erau pentru ea prilej de bucurie. Vinuri nu se serveau, dar noi aduseserăm vreo două sticle. Bine îmbrăcați, încălziți de discuția înflăcărată și de băutura nici nu observam cum

treceau orele. Isadora desena cu aprindere într-o agendă, explicându-i lui Esenin rolul corului în teatrul grec antic. Cu o linie fermă schițase semicercul amfiteatrului, cu alta fixase locul «orchestrei», iar în mijloc schițase un cerculeț negru cu o inscripție «poetul».

Apoi trase câteva raze îndreptate spre locul unde s-ar afla spectatorii și se adresă lui Esenin:

— Vom colabora... Singur ai să înlocuiești corul grec din antichitate. Cuvîntul poetului și mișcarea dansului vor crea un tablou de armonie atît de mare, încît... «Wir werden die ganze Welt beherrschen!» încheie rîzînd Isadora. Apoi pe neașteptate se aplecă spre mine și îmi șopti cu o voce rugătoare la ureche:

— Convinge-l pe Esenin să vină cu noi la Petrograd...

— Cred că nici nu e nevoie de prea multe eforturi pentru aceasta. Serghei Alexandrovici, vii la Petrograd?

Esenin dădu bucuros din cap și exclamă cu patos, adresîndu-se Isadorei într-un dialect din care lipseau verbele.

— Isadora! Tu... Eu... Isadora-Esenin-Petrograd!

La Petrograd am tras la hotelul *Angleterre* care aparținea agenției «Inturist». Obosiți de drum ne-am culcat de îndată...

A doua zi dimineață, îndreptîndu-mă spre odaia ocupată de Isadora Duncan m-am întîlnit pe neașteptate cu Esenin.

Zîmbind stînjinit, mă luă de braț și se întoarse în odaie, comunicîndu-mi pe drum «descoperirea» sa.

— Închipuie-ți, se servește! Vin de masă! 13 grade! Totuși e vin. În odaie, la masa ovală, o zărie pe Isadora tăcută și tristă. Lîngă masă, pe jos, sticle goale...

— De dimineață bea, îmi șopti ea, s-a bucurat că se servește măcar acest vin slab...

Esenin se apropie grăbit de ușa și sună.

— Acum, mai bem două sticle cu dumneata! Vin alb! E așa de ușor că Esenin, nici nu-l simți.

Isadora îmi aruncă o privire tristă. Intră chelnerul. Fără să mă observe îi făcu un gest de refuz.

Aceasta mă înțelese și la rugîmintea lui Esenin de-a mai aduce două sticle de vin răspunse că deocamdată nu mai are.

— O să mai aveți? Il întrebă cam decepționat Esenin.

— O să avem...

În odaie era destul de frig și în cele din urmă directorul hotelului ne făcu rost de altă cameră.

Astfel Isadora și Serghei Alexandrovici au părăsit odaia nr. 5, aceeași odaie în care patru ani mai tîrziu se va sinucide Esenin, legînd frînghia de același burlean al godinului care în februarie 1922 nu încălzea de loc, iar în decembrie 1925, încins pînă la roșu, va face arsuri pe cadavrul său ce se balansa...

În mai 1922, Serghei Esenin și Isadora Duncan s-au căsătorit la oficiul stării civile din Moscova și-au plecat cu avionul la Berlin; s-au întors de-abia în vara lui 1923.

Isadora a plecat apoi într-un turneu prin orașele din Caucaz, iar Esenin a rămas la Moscova. O serie de evenimente din această perioadă a vieții lor au dus la despărțire.

O vreme destul de îndelungată nu am avut prilejul să-l întîlnesc pe Esenin, dar cunoștințe comune mi-au povestit că l-au văzut în zilele de doliu,

la moartea lui Lenin, în sala Coloanelor: Esenin a stat ore de-a rîndul privind sicriul lui Lenin... În aprilie aceluiași an a plecat la Leningrad. Tot atunci se găsea acolo și Isadora Duncan. Venise în turneu și Teatrul de cameră și Tairov ne-a invitat într-o zi, pe ea și pe mine, la masă. El locuia împreună cu Alisa Coonen în același hotel fatal *Angleterre*. La masă s-a dus numai Isadora.

Tairov i-a telefonat și scriitorului S. Nikitin pentru a-l invita, anunțîndu-l totodată că va fi Isadora Duncan. La Nikitin se afla, din întîmplare, Esenin care a auzit toată convorbirea. La masă, la Tairov, au venit Esenin și Nikitin.

După ce salută pe toată lumea, Esenin se așeză la coada mesei între cîteva actrite de la Teatrul de cameră. Fără a aștepta sfîrșitul prînzului el dispăru în mod misterios.

În amintirile sale Nikitin se întreabă:

«Care Esenin a venit cu mine numai ca să mai respire o jumătate de oră în aceeași atmosferă cu Isadora?»

Poate că acest fragment dintr-o poezie scrisă în acei ani este în stare să ne ofere un indiciu:

*Străine buze-ou spulberat
Florul cărnii tale calde,
De parcă-o ploaie-a picurat
Din al meu suflet înghețat
Și ce-i? De asta nu mă tem,
Mie dată-o nouă bucurie...*

*Pușine drumuri străbătui,
Greșeli am săvîrșit o mie...*

Poate că și această dragoste a fost una din greșelile lui. Poate că Esenin venise la *Angleterre* ca să se mai verifice încăodată, ca să mai verifice încăodată ce ascunde această nouă bucurie... Oricum, eu sint convins că acest capitol din viața lui Esenin este departe de a fi o întîmplare sau o banalitate așa cum au crezut-o mulți și o mai cred încă...

Isadora s-a întors tăcută și gînditoare. Mi-a spus doar că Esenin a fost și a plecat repede.

Poezia «Lui Pușkin» recitată de Esenin lîngă monumentul poetului la meetingul solemn ce a avut loc cu ocazia aniversării a 125 de ani de la nașterea lui Pușkin se încheia cu următoarele cuvinte:

*Dar prigonit de sorți sîrepe,
Mult timp voi rătăci cîntînd,
Ca și cîntarea mea din stepe
Ca bronzul s-o aud sunînd.*

Da, Esenin dorișe să trăiască mult și să cînte multă vreme. Ne-o confirmă numeroasele sale poezii și scrisori. Autobiografia scrisă în aceeași lună ca și versurile de mai sus, poetul o încheia cu următoarele cuvinte: «Viața și creația mea sînt în viitor». Și totuși Esenin simțea, în același timp, apropiindu-se sfîrșitul. «Esenin vroia să trăiască ca un om adevărat, sau în caz contrar să nu trăiască de loc...» scria Lunacearski după catastrofă.

În noiembrie 1925 Esenin a fost internat pentru două luni la o policlinică a Universității din Moscova. Dar, după douăzeci și șase de zile a părăsit poli-

¹ Traducere de Madeleine Fortunes

² Traducere de George Lesina

clinică și a doua zi, la 22 decembrie a plecat la Leningrad. Doctorul său curant Aronson, mi-a povestit că în ziua în care Esenin a plecat din policlinică, la Kremlin s-a hotărât să se dea o dispoziție oficială ca poetul să fie supus unui tratament medical riguros. Dacă această hotărâre ar fi fost transmisă mai devreme, Esenin n-ar fi putut părăsi policlinică... Dar Esenin nu mai putea fi salvat.

S-ar părea că în ultimii ani de viață, Esenin se simtea « purificat », « împăcat » și totuși, în versurile sale scrise în 1924 se simte evident tema morții. Poetul caută să se trateze, se internează în spital. Telegrafiază la Leningrad să i se pregătească o locuință, își la toate însemnările, manuscrisele, cărțile... « Esenin a plecat la Leningrad cu gândul de-a lucra și nu de-a muri... » povestește în amintirile sale Iustinov.

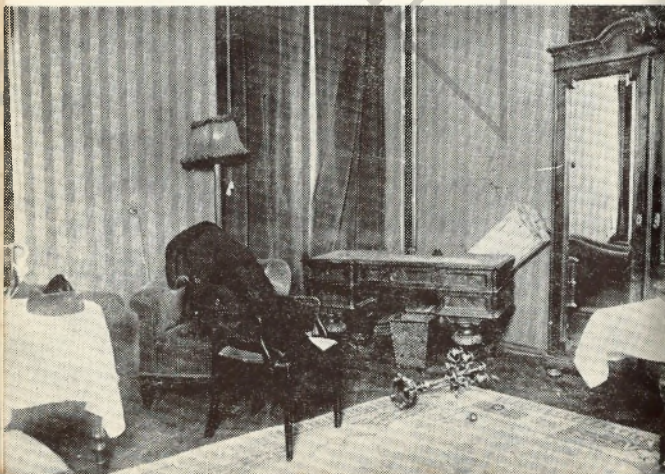
Dar pe de altă parte, iacă ce ne mărturisește una din poeziile scrise înainte de moarte, rămasă multă vreme necunoscută.

Această poezie a fost scrisă cu patru zile înaintea morții pe un portret pe care Esenin l-a dăruit scriitorului E. M. Rokotov-Belski. Poezia a fost descoperită de un cititor, S. A. Obolenski. Iată versurile:

*Ți-amintești tu, oare, visele de-otunci?
Tinerțea noastră, certurile lungi?
Viața era clară, fericirea-apropie,
Toamna, primăvara ne-nflorea sub pleoape.
Obosit-am ostăzi. Parcă, a venit
Timpul să ne-alegem drum mai liniștit.
Cercul să-l închidem cît mai iute, frote...
Iscodește-n tine: am sau nu dreptate?*

Sergei Esenin, 23 decembrie 1

† Traducere de Madeleine Fortunescu



În afară de această poezie mai sînt și alte mărturii.

Înainte de a pleca la Leningrad, Esenin și-a vizitat toate rudele, și-a văzut copiii, Konstantin și Tatiana (din căsătoria cu Zenaïda Reich) și și-a luat rămas bun de la ei. În ajunul plecării a venit s-o vadă și pe Anna Romanovna Izriadnova cu care lucrase cîndva în tipografia lui Stîin, unde amîndoi fuseseră corectori. Esenin avea cu Anna Romanovna un fiu, Iuri, născut la 21 ianuarie 1915.

Cînd, după moartea lui Esenin, judecătoria populară din raionul Hamovniki al orașului Moscova a judecat procesul pentru recunoașterea acestui copil drept fiu al poetului, una dintre martore s-a referit la vizita pe care Esenin a făcut-o copilului în ajunul plecării sale la Leningrad. Martora a declarat că discutînd cu poetul și observînd « ce repede îmbătrînesc oamenii », Esenin i-ar fi spus: « Da, și eu am îmbătrînit. Uite, băiatul meu are unsprezece ani ». În amintirile sale rămase în manuscris, Anna Romanovna Izriadnova povestește:

« În septembrie 1925 Esenin a venit la mine într-o dimineață de vreme, pe la ora 8. Avea un pachet mare sub braț. Aproape fără să mă salute, mi se adresă cu întrebarea: « Arde soba? » Eu drept răspuns îi spun: « Nu cumva vrei să coci ceva? » « Nu, vreau să ard ceva ». Am încercat să-l conving să nu ardă nimic, căci știam că după aceea are să-i pară rău. Mai fuseseră și alte cazuri cînd își rupseseră manuscrisele, fotografiile și apoi mă certase că l-am lăsat s-o facă. De astă dată nici un fel de sfaturi nu și-au făcut efectul. Era nervos, repeta într-una: « Doamne, nici tu nu ești în stare să faci pentru mine ceea ce doresc ». Atunci l-am dus la bucatărie, am aprins focul în plită. Îl văd ca acum, în haine gri, cu pălăria pe cap, cu vîtraul în mînă stînd lîngă plită și pîzind cu îndirjire să nu scape ceva focului. După ce totul a fost mistuit de flăcări s-a liniștit, a băut un ceai și a discutat domol. La întrebarea de ce a venit atît de devreme, mi-a răspuns că s-a sculat disdeminat și a lucrat tot timpul.

L-am văzut cu puțin înaintea morții. Venise, spunea el să-și ia rămas bun. La întrebarea mea de ce și unde pleacă, mi-a răspuns: « O șterg, dispar. Mă simt prost. Probabil c-am să mor ». M-a rugat să am grijă de băiat, « să nu-l răsfăș ». »

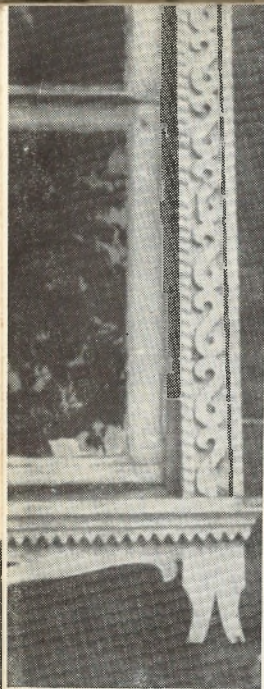
Telegrama care anunța sinuciderea lui Esenin am primit-o la Minsk, unde studiul nostru era în turneu. Și astăzi încă mi-e greu să-mi amintesc de durerea pe care am simțit-o. Isadora era la Paris. I-am telegrafiat. Ea mi-a trimis o telegramă în care între altele erau aceste cuvinte: « ... Am plîns atît de mult încît mi-au secat lacrimile ». »

Am aflat din ziare că drama s-a petrecut la hotelul Anglettere și atunci mi-am adus aminte de camera nr. 5. Cînd am plecat spre Moscova am găsit în tren ultimul număr al revistei « Ogoniok ». În interiorul ei am zărit fotografia odăii în care s-a sinucis Esenin. Dedeșubt scria: « Camera nr. 5 din hotelul Anglettere unde s-a spînzurat Sergei Esenin. »

Sergei Esenin s-a sinucis în noaptea de 27 spre 28 decembrie, 1925. Ușa de la camera nr. 5 a hotelului Anglettere a fost forțată în dimineața zilei de 28 decembrie la orele zece și treizeci de minute.

◀ Camera nr. 5 din hotelul Anglettere, fotografiată după sinuciderea lui Esenin. (Fotografie inedită comunicată de I. Șneider.)

©Asociația Ziaristilor Independenți din România



Drumuri

cu un mic reportaj fotografic al autorului

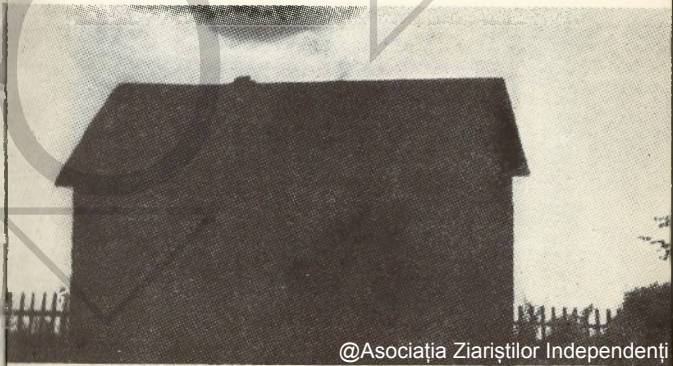
« August picotește blînd la gard ». Îmi sună mereu ca un leit-motiv al anotimpului: « August picotește blînd la gard ». Să vezi cîmpia în confluență albastră cu cerul, pădurile de mesteceni într-o veșnică vibrație, fluviul în convulsie, căutînd sprijinul unui munte și negăsindu-l, stoluri de cocori planînd între smîrcuri și talnicile locuri de hrană. Și apoi să le găsești imaginea proiectată dinăuntru înafară ! E ca și cînd ai participat la cavalcada vrăjitoarelor care și-au dăruit pe suflet pînă la spalmele albe, ca să-și revină în « Simfonia fantastică », cu sentimentul că ea exista apriori, în tine, gîndită artistic aiodoma. E un miracol.

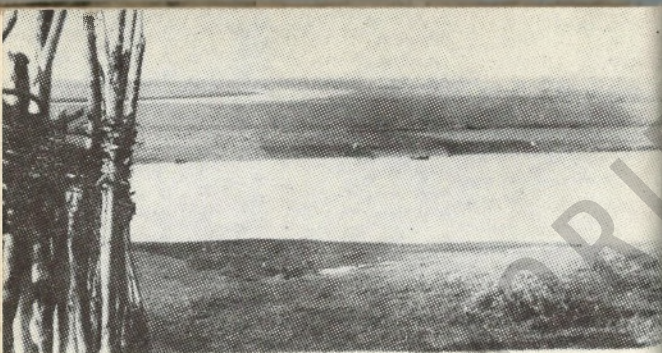
Cum un miracol era acest august care se revîrșase colorînd cerul și pămîntul, după ce tot în zodia lui, cîmpurile fuseseră mohorîte, pădurile apăsătoare, fluviul conșuș, iar păsările nespuse de triste.

Drumul s-au acoperit de praful. Drumul merge prîn stepă și e lat. Pare împletit din fișii. Îl văd acoperit de zăpadă, văd sîniile gonind nebune, copitele cailor scîpărînd scîntel. « Ei, voi, sînii, sînii ! » Dar realitatea e mai puțin romantică. Pînă la Fedeaikino, ori, mai departe, pînă la Konstantinovo vin și se duc cisterne și csmioane cu bidoane pentru lapte. De la Fedeaikino la Konstantinovo mai e o bucată de drum pe care o faci pe jos și te duc stîlpii de telegraf pe cîmp, pe lîngă o vilcea cu mesteceni și arbuști cu poroambe roșii ca cireșele de mal, pe lîngă cîmîturul de țară tîhnit și verde, pînă în sat la Konstantinovo. Nici nu bați de seamă cînd ai făcut cei trei kilometri, care sînt cinci. În sat drumul e la fel de lat. Case de lemn, de birne groase. (De aceea și focul e atît de frecvent și nemilos.) Ramele ferestrelor și ale acoperișurilor au dantele și ornamente colorate viu. Unele parcă sînt decoruri de povești și nu m-ar mira dacă din aceste case m-ar veni în întîmpinare Petrușka, ori Marfa, roșie de ațita suflat în cărbunii din samovar. Femeile în basmale albe, întind griul la uscat în fața caselor, păzindu-l de gîștele care, sătule de pascut iarbă, gîșile tolanite în preajmă, larba e proaspătă, reavănă. Peste gard, printre brazde de cartofi, un vișin își etalează cerelli copți tardiv. Cînd ajungi la locul unde pe partea cealaltă nu mai sînt case, te îndrepți instinctiv spre marginea platoului. Acolo costă această proză cotidiană se întrerupe brusc. Jos, ca un piton gigantic, asvîrlit peste cîmpie, se înalță fluviul Oka, curgînd solemn, chemat parcă la o ceremonie a naturii. E atît de profundă liniștea, încît se aude ce vorbesc oamenii pe malul celălalt, iar tipătul stolurilor de cocori din țării se amestecă cu clipocitul bărcii. Acestea sînt « întinderile Riazanului », « întinderile rusești », în care cîntecul prelungit pe o singură notă, se propagă pe unde proprii pînă hăt, departe.

Numai aici se putea naște Esenin ! În casa aceasta de birne, la două sute de pași de fluviu, cu fața la el, la răsărit, ca la o icoană. Era o necesitate, o lege ca « ultimul poet al satului », cel mai rus dintre poeții ruși să-și fi saturat

Hambarul în care Esenin își scria versurile





Fluviul Oka

sufletul cu aceste imagini pure și tulburătoare în același timp, cu imaginea fluviului, a stepei, a scorburilor, a lanului de cîneapă, a gardului de nulele, a «cocoșilor cărunți» care au devenit coloana vertebrală a poeziei lui.

«Ce bine știu ulița asta, /Și casa cea scundă ce bine-o cunosc !» O ascult pe Alexandra Esenina, sora poetului, Șura. Uimitor, ce asemănare ! Am văzut în cărți portretul lui Esenin și-i regăsesem ochii cenuși, trăsăturile feței. Îmi place să ascult pe Alexandra Esenina, îndrăgostită și ea de satul natal, de cea ce a iubit și cîntat «Sergei». Satul s-a schimbat mult de cînd poetul a trecut pe aici ultima oară. Din ceea ce a fost altădată biserica a mai rămas altarul. Acum casa Eseninilor privește aproape fără stavilă spre fluviu. Tot peste drum, la cîțiva zeci de metri la dreapta, se află casa Annei Snehina, un conac modest. În ferestrele lui cîtești ca în niște ochi îmbătrîniți ceea ce a fost demult : o iubire nerealizată, anacronică. Școala în care a învățat Esenin nu mai există. Nică casa părintească nu e aceeași. Ea a ars de vreo două ori, o dată chiar în timpul vieții lui Esenin. La întoarcerea din Statele Unite, poetul și-a găsit părinții, muți într-o izbă din fundul grădinii. Alături se afla — și se află și astăzi — un hambar, în care Esenin se refugia pentru a scrie versuri. Dar izba a ars. Între timp a fost restabilită casa, în exterior identică cu cea veche, dar a ars din nou în 1929. Refăcută iarăși, casa și-a păstrat în exterior vechea înfățișare. În interior a suferit însă unele modificări. Două sălcii scorburoase, din care furtunile iau de fiecare dată vămă, își duc zilele bătrînește. Un plop din fața curții, sădit de Esenin, e încă viguros și înalt. Partea din fund a grădinii era ocupată de vișini, de un soi ciudat, tîrîtor, încît livada se transformase într-un hațiu cu ramificații și rădăcini pe tot locul. Au pierit într-o iarnă. A rezistat la ger doar mărul pădurei, ale cărui ramuri băteau în geamul căsuței în care și-a găsit Esenin părinții la întoarcerea de peste Ocean.

Acum cînd scriu aceste rânduri, casa se reconstruiește integral, devenind oficial muzeu. Familia Esenina a primit o altă casă, ce se ridică simultan cu amenajarea muzeului, nu departe de el. Casa-muzeu va arăta și în interior ca în timpul vieții poetului. Asta, datorită în mare parte îndrumărilor Alexandrei Esenina

care asistă la desfășurarea lucrărilor. Serghei Esenin a lăsat «un nume adunat pe o carte», cum ar spune Argehezi și foarte puține obiecte personale. Aceste din urmă, cîte au mai fost recuperate își vor găsi locul lor în muzeu. Înșirîți va fi restabilită livada de vișini din solul tîrîtor, prin niște exemplare pe care le va procura Alexandra Alexandrovna din sat.

Sînt zile frumoase de vară și la casa din Konstantinovo se afla în afară de Alexandra Alexandrovna, soțul ei, Piotr Ivanovici și fiica ei cea mică Svetlana, veniți pentru cîteva zile precum și Serghei, nepotul din partea ficei celei mari. Serghei e zburlnic, prietenos, inteligent. Îi place să se plimbe cu barca pe Oka, dar bunica îl sancționează refuzîndu-i această plăcere pentru că n-a învățat să înoate. «O să te arunc din barcă în apă, poate numai așa ai să înveți să dai din mîini și din picioare», îl sperie Alexandra Alexandrovna pe Serghei. Nu cred că și va pune vreodată planul în aplicare, dar spiritul Eseninilor îl recunosc. Celălalt Serghei, a fost urcat de moșu-său pe un cal fără șă. Calului i s-a dat bice, pornind într-un galop nebun. Așa a învățat Esenin să călărească.

Gazdele primitoare au pus de ceai. Sîm în jurul mesei în odaia ale cărei ferestre privesc în drum. Afară, pe perete, e o placă de marmură. Pe ea scrie : «Aici s-a născut și a trăit cunoscutul poet rus Serghei Esenin, 1895—1925», adăugînd numelui lui Esenin inutilul epitet de «cunoscut». Cealul se ia disedimineață pe fugă, prînzul și mai improvizat, fiindcă oamenii vin și vin să vadă casa în care s-a născut poetul lor și nu poți sta îndelung cu ușa închisă. Teoretic aceasta e locuința de vară a familiei Esenin. Practic, ea aparține oamenilor care vin într-un pelerinaj nesfîrșit. Dacă ar fi posibil să urmărești de undeva, dintr-un helicotier exodul iubitorilor poeziei lui Esenin spre locurile legate de numele lui, cred că la un moment dat s-ar distinge bine o anume bifurcație : în timp ce unii merg spre Konstantinovo, alții se îndreaptă spre cîmîtură din Moscova, unde e înmormîntat poetul, unde nu lipsește florile nici pe gerurile mari, unde au loc spontane adevărate mitinguri literare. La Konstantinovo, departe de linia ferată, unde poți ajunge numai cu mijloace de transport ocazionale, oamenii vin neconținți. Piotr Ivanovici îmi povestea despre un învățător care a venit din Arhanghelsk pe bicicletă, ducînd cu el din grădina lui Esenin un pumn de țîrînă.

Răsfoiesc cartea de impresii : «Își mulțumim Serghei Esenin că ai fost, că ești și vei fi !»

«E greu să vorbești despre Esenin. Îl poți asculta numai, ca pe o muzică ! Savina».

Unii transcriu în cartea de impresii din memorie versuri de Esenin, cea mai de preț ofrandă adusă în această casă, alții spun ce simt, în versuri proprii. Notățile respiră toate o imensă sinceritate, dorința de a spune ceva deosebit de adînc.

«Aici parcă aud cîntecul neterminat al poetului...»

«De 17 ani revenim în fiecare vară în locurile natale ale lui Esenin, aici între Mesera și Oka. Familia Filmonov.»

«De 40 de ani n-am mai fost prin locurile astea. Ți-am recunoscut chipul iubite Serghei. Consăteanca. E.»

E un muzeu deschis de oameni cu mult înainte de inaugurarea lui oficială. E poate o necesitate izvorâtă din dragoste de a suprima distanțele, de a respira aerul grădinii acestuia, de a asculta foșnetul sălcilor, de a sta o clipă pe bancă și de a modita la destinul unui mare poet.

VICTOR FRUNZĂ

Vă place Esenin?

În pragima aniversării a șaptezeci de ani de la nașterea lui Esenin, am avut prilejul să discut despre creația marelui liric cu cîțiva literați și poeți sovietici. Am început prin a mă adresa unuia dintre decanii criticii sovietice, Kornei Zelinski, unul din cei mai buni cunosători ai operei lui Esenin.

— În ce anume vedeți contemporaneitatea lui Esenin?

— În omnia lui. Drogostea cu care părea că vrea să îmbrățișeze întregul univers (s-ar părea că și firicul de praf îi este drag, ca o părțică a creației «divine») îl face mai apropiat, mai iubit, milioanei de cititori. Esenin te atrage cu gingășia fără margini a unui suflet luminos, dar plin de durere.

Acum cîțiva ani un ziarist francez, continuînd critica sovietică, mi-a relatat un fapt interesant. Venind vorba de Esenin, ziaristul mi-a redat o discuție pe care a avut-o cu Lumumba. Ziaristul francez l-a întrebat care-i este poetul contemporan preferat. Fiul poporului conștient l-a numit pe Esenin. Lumumba citise poeziile lui Esenin în traducere franceză. Și acest om care părea să nu aibă nimic comun cu unul din cei mai ruși dintre poeții ruși, s-a îndrăgostit de cîntărețul bălai al mesteacă-nului și al gerurilor rusești.

— Iertați-mă, faptul mi se pare deosebit de interesant și nu numai ca moment psihologic, dar și sub aspect teoretic...

— ...și pentru mine, mărturisirea ziaristului a fost neașteptată. Ce rezonanță apropiată de sufletul său a găsit în poezia lui Esenin un om ca Lumumba, om de acțiune, omul luptei? Cred, că pentru el, ca și pentru un rus sau un hindus, Esenin exprimă, (și acesta este esențialul!) ceea ce poetul a născut să cucerească de-a lungul întregii sale vieți: omnia. Esenin știe cu o incusită rară să redea nuanțele cele mai fine ale emoțiilor omenești, ale sufletului omenești însetat de căldură și gingășie. Credeti că o inimă de luptător face excepție de la această regulă? În ce privește concluziile de ordin teoretic rămîne să le trageți singur.

Iar ca să vă înlesnesc speculațiile teoretice, adăugă Zelinski zîmbind ca la o plăcută aducere aminte, om să vă mai povestească un fapt. Acum cîțiva ani mă aflam la Roma cu Carlo Levi într-o mică «trattoria». Răsfoiam o nouă traducere a lui Esenin în limba italiană. Am remarcat înaintea de toate că îngrijitorii ediției s-au oprit în deosebi la versurile de tinerete ale poetului, versuri inspirate din viața satului, cele mai autentice rusești din creația lui Esenin. Ascultînd cu cît entuziasm furtunos, tipic italian își exprima Levi admirația față de poetul rus, mă întrebam care vor fi fost motivele acestei selecții ciudate după părerea mea. M-au uimit apoi declarațiile interlocutorului meu care susținea că, după convingerea lui profundă, Esenin a avut o înflurire excepțională asupra poeziei italiene moderne. Cum se face, mi-am zis eu că un poet rus pînă în adîncul sufletului, să fi înflurit sentimentele cîntăreților de pe malurile Tibrului îndepărtat? Răspunsul mi l-a dat Levi: «Esenin e o inimă deschisă, iar toată literatura rusă e ca o inimă a omenirii».

Vorbind la modul general, cred că viziunea poetică a lui Esenin îi este apropiată omului contemporan prin avîntul, prin dimensiunile aș zice cosmice ale gândirii poetice, prin originalitatea și îndrăzneala sistemului său metaforic. Uimind adesea prin contraste, alteori chiar prin absurd, dar trezind în cititor sentimentele sau reflecțiile dorite de poet, comparații și în genere metafore se află în deplină armonie cu ceea ce numim noi gîndirea specifică a omului care trăiește în veacul

atomului. Dar, adăugă criticul, există și o deosebire esențială între sistemul de imagini la Esenin și sistemul de imagini al unui poet altfel de modern printre cei moderni ca de exemplu, A. Voznesenski. Sistemul metaforic se întemeiază la Esenin întotdeauna pe o bază emoțională foarte vie și bogată. În continuă frământare, manifestată spontan, în timp ce la Voznesenski și de altfel și la alți poeți sistemul metaforic uimind prin contraste, prin surprize, își trage originea din rațional. De aceea Esenin este întotdeauna concret, palpabil, «material» pe cînd creația lui Voznesenski este raționalist-abstractă.

— Există oare în poezia sovietică contemporană o «linie» eseniniană?

— Nu. Există poeți într-o anumită măsură apropiați de Esenin din punct de vedere tematic, sau al felului lor de a vedea lumea și viața. Printre poeții care au suferit cîndva înflurirea lui Esenin aș putea cita pe Prokofiev, Isakovski, iar dintre cei mai tineri pe Bikoș. Dar nu există și nu poate exista o tendință manifestă de a scrie în maniera lui Esenin. De altfel la ce bun ar fi un al doilea Esenin? Iar a contopi, cum pretind unii, într-un tot pe Esenin, Blok și Maiakovski, pentru a facei un al treilea poet «original» nu înseamnă nimic altceva decît eclecticism.

Cu Rimma Kazakova, una dintre cele mai cunoscute poete ale tinerei generații, m-am întâlnit în pitorescul bar al Casei centrale a scriitorilor.

— Îi iubesc poezia, iar pe Esenin îl iubesc, cum să vă spun... ca pe un om viu, îmi spune ea.

Cu spontaneitatea caracteristică, cu un zîmbet atrăgător însoțit de o mimică expresivă, Rimma Kazakova îmi destăinuie că iubirea pentru poezia lui Esenin se asociază în conștiința ei cu iubirea de patrie.

— Pentru un rus melancolia, umorul și melancolitatea unor versuri ca «Ascultă cum trece sania în goană...» este expresia esenței sale spirituale, precizează poeta.

— Ce vă place mai mult din poezia lui Esenin?

— Totul. Dar poate că cel mai mult îmi plac totuși versurile din ciclul «Motive persane».

— Sînteți poetă și ca poetă...

— Pentru mine Esenin este un poet contemporan. Vă rog să mă înțelegeți exact. Tinerii poeți, aș putea vorbi, cred, în numele majorității, nu învață de la Esenin arta de-a scrie versuri. Deși în poezia lui e impresionantă abundența de imagini și varietatea lor. Totuși se pare că ne orientăm spre alte nume din literatura noastră și cea apuseană. În ceea ce-l privește pe Esenin, cred că de la el trebuie să ne însușim capacitatea de-a simți lumea și de-a o exprima cu o sinceritate nemărginită, așa cum o făcuto el.

— Mai precis?

— Cum am mai spus-o, tinerii scriitori și-au înșușit meșteșugul de-a scrie. Dar ne lipsește adeseori sinceritatea sentimentului. Adeseori însușirea dramatică, uneori vibrația tragică din viața vîrstii poeziei de la rațiune. La Esenin, și bucuriile și tragediile omenești, mari și mici, sînt ca niște explozii ale emoției. Poezia noastră are nevoie într-o bună măsură de această armonie organică ce caracterizează poezia lui Esenin, armonie între sentiment și sinceritatea exprimării lui.

Ca un intermezzo între o recepție și o repetiție la Teatrul de dramă și comedie, a avut loc înfîlînirea mea cu Andrei Voznesenski. E un tînr de 33 de ani, slab, scund, cu o față de adolescent, dar palidă de oboselă, cu privirea așezată și neliniștită. Pe Voznesenski majoritatea oamenilor de literă, dar și a amatorilor de literatură

cu care am avut ocazia să vorbească, mi l-au caracterizat drept cel mai talentat și original poet sovietic din tânăra generație.

Intonația replicilor a fost cu totul altă decât cea din colocvul cu Rimma Kazakova. În locul accentelor emoționale, o frază precisă, hotărâtă, pe alocuri chiar tăioasă.

Încep discuția cu o întrebare care s-a dovedit a fi doar aparent banală.

— Vă place Esenin?

— Urmează un răspuns ca un foc de armă.

— Îmi admir că pe un fenomen străin mie.

— Citiți adesea versurile lui?

— Nu. Astăzi citesc alți poeți. L-am citit cu nesat când aveam douăzeci de ani. Dar și astăzi reiau cu plăcere versurile din Omul negru. Îmi plac foarte mult ca expresie a descoperirii totale, a unui suflet sfârșit de o tragedie, turnat într-un sistem perfect de metafore.

— E de presupus deci, continui «interogatoriul» că nu vă socoteți elevul lui Esenin?

— În nici un caz. N-am nimic comun cu Esenin, subliniază Voznesenski cu un gest hotărât de negare. Dascălul mei sînt poeți ca Pasternak, Ivtovaia, Zabolajski...

— Ați spus totuși că îl admirați pe Esenin.

— Da. Soarta lui mă uimește. Destinul unui om sfârșit de contradicții tragice, o tragedie care se desfășoară toată exteriorizată în fața întregii lumi (ca la Maiakovski, Severianin...) E un destin superb. Și în același timp e un destin străin mie, căci eu socotesc că soarta mea e cea a unui poet de laborator așa cum au fost și dascălul mei. Sînt un observator, un contemplator.

— Credeți că Esenin reușește totuși să aibă acces la inimile cititorilor contemporani? Și cum vă explicăți acest fenomen?

— Incontestabil! În epoca noastră de tehnicitate, de domanie a mașinilor, de ritm înnebunit, de zgomote care-și dezechilibrează sistemul nervos, omul tinde în mod firesc spre natură, spre liniște și primitivitate. Esenin exprimă tocmai acest dor, această dorință de pace și verdată. Din acest punct de vedere poezia lui răsună în armonie cu sentimentele omului zilelor noastre. Dar în felul cum înfățișează el natura obiectivă, colorată subiectiv de viziunea umană, nu există o însușire rațională, nu există, ca să spunem așa, o optică filozofică.

— Atunci prin ce rămâne Esenin un poet al secolului XX? Există oare după părerea dumneavoastră posibilitatea unei dezvoltări a tradițiilor eseniniene?

— În primul rînd nu există nici un fel de tradiție, de «linie» a poeziei lui Esenin în poezia sovietică contemporană și nu văd în viitor nici un fel de perspective pentru dezvoltarea acesteia. În ceea ce privește, prima întrebare Esenin este incontestabil un poet al secolului XX pentru că în versurile lui răsună durerea, drama sufletească, spaima omului. În faza orășului, dorul acestui om de o viață armonioasă, liniștită, ceea ce pentru contemporanii noștri este întrerupt în primul rînd în imaginea naturii neliniștită de civilizația urbană.

Poetul Robert Rojdestvenski este înalt, are o figură de sportiv, un cap expresiv, tăiat în linii mari. Din toată figura lui emană o liniște profundă, un echilibru interior specific omului puternic și conștient de forța sa. Vorbește rar, cumpănind fiecare cuvînt.

— Mă întrebăți care este părerea mea despre creația lui Esenin? Pe de o parte (și acesta e esențialul!) Esenin este pentru mine un fel de simbol. Simbolul Rusiei. Să zicem ca și mesteacănul... Pe de altă parte, personal, ca poet, mi-e drag, mi-e

necesar ca un dascăl, am învățat și învăț de la el pînă în ziua de astăzi... Ce anume? Rojdestvenski caută expresia cea mai potrivită și, găsind-o, zîmbește cu un zîmbet cald, plin de bucurie: simplitatea și sonoritatea. Esenin este un exemplu minunat de poezie scrisă din inimă.

— În ce stare sufletească apleci de obicei la versurile lui Esenin?

— Din păcate trebuie să mărturisesc — și de sub genele lungi ale poetului parcă scîlbește o rază de regret — În ultima vreme nu am mai răsfătat atât de des poeziile lui Esenin. Dar nu e nevoie să fiu într-o stare deosebit de tristete sau de bucurie ca să-i iau în mîna versurile. Esenin îmi e în orice împrejurare un tovarăș bun. Prefer totuși să-l citesc în mijlocul naturii. În asemenea ambianță simt nevoia să-mi împărtășesc sentimentele cu Esenin.

— Dar în afara acestor dialoguri intime cu Esenin, ca poet, ca tovarăș de canei, prin ce anume îl prețuiți?

— Îl prețuim cu toții, răspunde calm, cîntărind parcă fiecare cuvînt Rojdestvenski. Aș putea spune însă că interesul generației mele, față de Esenin (și acest interes reflectă în esență istoria redescoperirii și a gloriei noi pe care și-a cucerit-o poetul în ultimii douăzeci de ani) a trecut prin două faze. La început a fost curiozitatea și admirația pentru fructul oprit. În ultimii ani interesul acestui interes a scăzut, în schimb Esenin este receptiv cu mult mai multă profunzime, așa zice mai serios, urmărindu-se înțelegerea cît mai adînc a lînei sale sonore. Eu personal după primele lecturi făcute pe nerăsuflăte am început să meditez tot mai mult pe marginea versurilor sale și să pătrund tot mai mult în ceea ce se numește de obicei la noi «sinceritatea lui Esenin». Mă refer la totala dezvoltare a sentimentelor, la deplina descoperire a propriului său suflet.

Pentru un poet e foarte interesant și sistemul metaforic al lui Esenin. Pe mine personal m-a uimit întotdeauna îndrăzneala metaforelor sale, ieșirea de a lîmbii naturii, oporant, de nealăturat, accentul prin această putere imogistică a versului.

— Dum cum vă amintiți, desigur, în cercurile literare, s-a vorbit un timp cum că în poezia contemporană, ca spirit și orientare, ar exista două linii: Maiakovski și Esenin. Ce credeți în această privință?

— Maiakovski și Esenin nu sînt doi poli diametral opuși. Cu toate că există o mare deosebire între ei, se poate găsi cît puțin o trăsătură care îi unește. Amîndoi sînt poeți de o nemărginită sinceritate. Aceasta în primul rînd. În al doilea rînd nu socot că pe harta poetică se pot stabili niște granițe de aci și pînă aci Maiakovski, iar dincolo începe Esenin. Nu concep de asemenea absolutizarea unei creații poetice pentru o epocă întreagă. Pentru mine e posibilă apropierea sau dezvoltarea în viitor a poezilor apropiate de filonul eseniniin. Principali e ca acești poeți să fie în așa măsură deosebiți înct filiația originară comună să nu-i împiedice să se afirme în chip original, să cînte fiecare cu glasul său.

E de prisos să mai prezentăm cititorului român pe Evgheni Vinokurov. Versurile sale au fost traduse în limba noastră. S-a scris despre poezia lui, iar mulți îl cunosc chiar personal. Discuția purtată cu dînsul a fost una dintre cele mai plăcute, poate și datorită faptului că s-a referit deseori la țara noastră pe care a îndrăgit-o, la poezii noștri cu care s-a împrietinit cu ocazia vizitei lui în România.

— Toată creația lui Esenin, spune el, toate versurile sale formează un mare poem al cărui erou este el însuși. Vedem universal prin care trece Esenin, și-l urmărim în tot ceea ce face în acest univers. Pe tărîmul poetic pe care o pășit el totul este esenist. norii, mîndriturile, cîmpele. Chiar de la prima pagină cititorul intră în această țară de basm, fantastică, în care totul trăiește după legile create

de Esenin. Fiecare vers e numai un fragment dintr-un întreg. Și în această unitate neobișnuită a lumii creată de poet, rezidă forța lui. În versurile sale simți fremățul Rusiei celor trei Revoluții. Îndrăzneala, stihia, avântul, specific epocii. În el, prin el, prin opera lui glășuia Rusia. Nu cunosc un poet mai național al Rusiei decât el și nu-l concep născându-se într-o altă țară. Esenin nu are seamă prin forța sincerității, a spontanității. Ca nimeni altul a simțit el imperfecțiunea lumii și suferințele pe care aceasta o prilejuit-o sufletului său a devenit o tragedie personală. Esenin a ajuns la sfârșitul vieții sale un decepționat, un om înspăimântat de moarte, de cinism. Dar Esenin dorea în primul rând lumină. Îl atrăgea nouă, tot ceea ce mergea împreună cu noua ordine, dar povara vieții vechi îl apăsa și până la urmă el n-a putut înnoia capetele unui fir care se rupsesse în două în sufletul lui.

Esenin cerea versului avânt. «Realitatea, scria el, e necesară doar ca punct de plecare». Era sincer până la capăt. Cititorul rămâne pentru el omul cărui poate și trebuie să i se spovedească.

Esenin este realitatea cea mai reală. Fiecare dintre noi îl cunoaște mai bine decât pe oricare dintre prietenii săi. În această e forța lui și de aceea va trăi totdeauna.

Într-un decor aproape eseninian, la umbra unui mesteacăn bătrîn legănat de adierea ușoară a vântului, pe o bancă de țară, în grădina unei vile din apropierea Leningradului a avut loc discuția caldă cu A. Prokofiev, unul din cei mai cunoscuți poeți din generația vîrșnică.

— Îmi pare foarte rău că nu l-am cunoscut personal pe Esenin. Când trăia el, eu eram foarte tînr, un poet înegăbtor. Abia acum îmi dau seama că există o anume afinitate sufletească între mine și Esenin. Esenin avea o inimă plină de sensibilitate și de simplitate. Când îl citești, ceea ce se întâmplă destul de des, îi vezi ochii pătrunzători și-ți simți cu încredere mai ființa și viața sentimentelor.

— În ce anume simți înfrîngerea lui Esenin în propria dumneavoastră creație?

— Esenin a fost cu adevărat o fire de rus. Era tracic legat de natura rusă, de satul rusesc. Precum se știe, melancolitatea cîntecului este dragă poporului nostru. Prinsoasă de energie și de simțiri, Esenin ca nimeni altul a știut să-și exprime totdeauna în cîntece; el știa să cînte domol și cu mult lirism. Știau că și poezia mea se înserază în plan liric și eu mi-am simțit o cîntăreț, ieșit din sânul poporului.

M-am simțit întotdeauna sub înfrîngerea emoțională a lui Esenin. Dar mi-e greu să exprim acest lucru cu precizie. Uneori, de pildă, mă surprind că în vreun vers apare ca de la sine un cuvînt sau o expresie tipic eseniniană. Adesea în descrierea naturii versurile lui Esenin îmi dezvăluie mai mult decât ai fi capabil să dezvălui tu însuși. De la Esenin învăț să preferez să folosesc creația populară. Și în această privință opera lui este o comoră prețioasă.

— Ai accentuat în câteva rânduri că Esenin se adresează sentimentului (sufletului, simțirilor). Dar minții, rațiunii, poezia lui nu spune nimic?

— Esenin posedă o cheie tainică care deschide cele mai intime fîrde ale universului sentimentelor, răspunde zîmbind Prokofiev. El se adresează inimii, în primul rând. Dar e de neîgduț că poezia lui opelează și la rațiune fără ca să existe totuși în versurile sale un anume plan rațional.

Interviu de A. KÖVÁRY

Exclusivitate Secolul20

TATIANA NICOLESCU

Poezia lui Esenin în România

Numele lui Serghei Esenin apare în paginile revistelor și ziarelor din țara noastră chiar din primii ani de după Revoluție. Mai toate însemnările sau articolele, destul de numeroase de altfel, menite să informeze pe cititorul român despre viața literară din Uniunea Sovietică, așteptau asupra contribuției lui Esenin la dezvoltarea noii poezii, situându-l alături de Malakovski, Blok, Demian Bednii, printre scriitorii reprezentativi pentru căutările și orientările ce urmăreau înnoirea literaturii sovietice din acei ani. Moartea neașteptată și atât de tragică a poetului a stîrnit vii comentarii din care nu a lipsit și specularea aspectelor senzaționale sau chiar de scandal din biografia, atât de zbucimată a lui Esenin. Dar poezia mult discutată nu era de fapt cunoscută. Prin creația sa, el mai mult prin ecurile pe care le stîrniseră în presa europeană căsătorii cu Isadora Duncan sau unele incidente din timpul călătoriilor prin Germania, Franța, America. De aceea, deosebit de exprimat de revista *Adevărul literar și artistic*, în 1926, curînd după moartea poetului, de a se trece la tălmăcirea în limba română a poeziilor lui Esenin ca și ale altor confrăți ai săi, revoluționare pentru noile procese ce se petreceau în viața și literatura rusă mărturisirea o legitimă curiozitate de cunoaștere, resimțită de iubitorii de literatură din țara noastră. În 1928 apar în revista *Gîndirea* câteva tălmăciri din poeziile lui Esenin semnate de Lucian Blaga (*Tot ce trăiești poartă semn, Cîntecul cîinelui*), urmate de altele, prin diferite reviste de provincie, traduse de Ion Buzdugan. Din 1931, traduceri din Esenin se înmulțesc simțitor. Un număr apreciabil de versuri din creația rapsodului rus — poezii lirice și câteva poeme — publică, în 1931—32, prin diferite reviste, Zaharia Stancu pentru a le reuni apoi într-un volum care vede lumina tiparului în 1934. Paralel în paginile unor periodice ca *Viața Românească*, *Adevărul literar și artistic*, *Însemnări ieșene*, *Manifest*, între anii 1934—37 apar traduceri semnate de George Lesnea. Strîns într-un volum în 1937, aceste tălmăciri se bucură de o largă răspîndire, și cunosce în 1943 a treia ediție. Paralel și sporadic intervin și alte nume de tălmăcitori în opera de popularizare a scriitorului rus în țara noastră, dar cu prestigii scăzute și fără rezonanță reală în viața literară din acei ani.

«Destinul» creației lui Esenin în România se conturează, deci, de la început, în linii deosebite de al altor poeți ruși, care au aflat înaintea lui sau în același an cu el răspîndire în țara noastră. Sintem adesea îndemnați să socotim că, dintre toți poeții ruși, Pușkin este cel care a avut parte de o soartă privilegiată (în comparație mai ales cu Lermontov, Nekrasov sau Blok) datorită faptului că la prima sa cunoștință cu cititorul român, prezentarea sa fost făcută de către scriitorii (C. Negruzzi, C. Scamati, Al. Donici) care, deci, i-au putut infuza talentul într-o haină adecvată. Dar niciodată pînă la 1944, poeziile lui Pușkin nu au făcut obiectul unor tălmăciri repetate, concomitent în mai multe versiuni, și mai ales realizate cu constința faptului artistic împlinit și a misiunii artistice asumate, așa cum s-a împlinit cu moștenirea poetică a lui Esenin. De asemenea, este de luat în considerație răsunetul puternic pe care tălmăcirile din opera lui Esenin l-au avut în viața literară românească a vremii, interesul puternic pe care l-au stîrnit în cercurile de cititori, ca și de literați, de poeți, critici, în genere în rîndul intelectualilor și al iubitorilor de literatură. Poezia eseniană devine o prezență, se încadrează omogen și organic în viața literară a acelor ani, se încorporează căutărilor artistice naționale, se manifestă ca un fapt și o realitate pregnantă a mișcării literare, fiind atestată și discutată ca atare, nici o clipă pusă la îndoială, ba dimpotrivă salutăată tocmai datorită acestei virtuți.

Indiferent dacă prețuirea se îndreaptă în primul rînd spre tălmăcirea lui Zaharia Stancu, sau spre cea a lui George Lesnea, — cele două traduceri sînt adesea puse în comparație, cum e și firesc — criticii relevă de fiecare dată însemnătatea faptului în sine raportat la cultura țării noastre, la viața literară din România acelor ani. Astfel, *Adevărul literar și artistic* sub semnătura Isabellei Sadoveanu apreciază traducerea lui Esenin ca: «una din puținele manifestări minunate ale spiritului din epoca de după război»¹, iar *Insomnii* leșene prin Al. Voitin, le socotesc «un moment cristalizator al tendințelor tinerii noastre poezii»². Ca o mărturie în același sens pot servi poeziile închinale lui Esenin în acei ani de unii dintre scriitorii ruși, ca Demostene Botec, Eusebiu Camilar, exprimînd admirația pentru poetul rus sau căutînd să afle deslușire dramelor spirituale și indirect, o dată cu această clarificare, și lămurirea propriilor lor frîmțituri sufletești. Numai Tolstoi dintre scriitorii ruși mai fusese omagiat în acest chip în literatura noastră.

Amintiri din acei ani ne aduc imaginea interesului viu cu care era primită și ascultată poezia lui Esenin. Ionel Teodorescu relatează o lectură a tălmăcirilor lui George Lesnea făcută de traducător însuși, la care asistase și Mihail Sebastian. Isabela Sadoveanu evocă o discuție tristă, purtată în 1937 «în cabinetul de director al *Adevărului*, al lui Mihail Sadoveanu» despre «pică ce se lăsa tot mai mult peste viața intelectuală dela noi» încheiată printr-o lectură din poeziile lui Esenin făcută colaboratorilor săi de marele nostru scriitor.

Ne apare în consecință firesc și justificat interesul cu care Șerban Cioculescu examina într-un articol din 1937, comparativ, tălmăcirile lui Zaharia Stancu și George Lesnea, considerîndu-le ca un moment esențial al procesului de infiltrație, de «pătrundere a poeziei lui Esenin în limba și literatura noastră», relevînd astfel «puternicul ecou pe care-l are mesajul marelui poet rus asupra sensibilității noastre», etc. și învarează și modalitățile concrete ale înfîlțirii pe care el a exercitat-o în poezia românească a acelor ani. Criticul ajungea

la concluzia: «Așadar, influența eseniană nu este o modă literară, ca alte înfîlțiri străine, ci un ferment viu, care dosepse creșterii interioare, încadrabile în cultura noastră națională».³

Interesul viu manifestat față de creația lui Esenin a fost desigur determinat de cauze complexe și multiple care s-au juxtapus și conexat. Mai mult decît curiozitatea firescă pentru un fenomen literar nou — pentru poezia sovietică și pentru Esenin ca exponent al ei, ca promotor al unor căutări poetice inedite — sint de luat în considerație cauze intrinsec legate de viața literară, decurgînd în mod organic din procesul literar, din mișcarea literară românească a vremii, ca și din contextul social politic.

În căutarea unor drumuri noi care să ocolească experiențele moderniste, unii poeți au fost îndoielnic atrași de tradiționalism și bucolismul lui Esenin, după cum alții pornind de la același considerent s-au simțit chemați de protestul lui, de luresul simțămîntelor sale, de patosul negării ce răsună în atîtea din versurile sale. Poezia lui Esenin, atît de contradictorie, putea oferi sugestii și rezolvări și unora și altora.

Șerban Cioculescu a explicat răsunetul puternic al creației esenienilor în țara noastră prin înrîdările, afinitățile de temperament, de vibrație artistică cu unii dintre poeții noștri printre care se numără și cei mai de seamă tălmăcitori ai săi: Zaharia Stancu și George Lesnea. Cu o intuiție sigură, criticul a relevat diferitele ipostaze concrete ale acestor tangențe poetice și spirituale (tematica agrestă, cîntarea naturii, zbuciumul dezrădăcinării cu tristetea neîmplînirilor, protestul individualității rănite). În asemenea interferențe a văzut și Mihail Beniuc izvorul interesului deosebit manifestat de ruși față de poezia lui Esenin: «Poemele lui ne dau fiori de autentică plăcere la recunoșterea în ele, prin asemănare, a propriilor noastre vieți românești. Și dintre noi au părăsit mulți vatra părintească și țara, iar dacă n-au știut să-și exprime atît de duios dorul ca Esenin, cu atît mai profund îl retrăiesc în versurile sale»⁴.

Dacă înrîdările cu scriitorii ruși relevate de critic s-au referit în primul rînd la traducători, ele nu s-au oprit însă aici. G. Călinescu lărgea sfera stabilind pentru Esenin filiații în interiorul literaturii ruse (Pușkin, Lermontov, Gorki) și încercînd apropieri în literatura română pe o linie generică. («Esenin ca atîția poeți ruși și în afară de cultură, un spirit direct») sau cu referire la O. Goga, Aron Cotruș și chiar Mihail Sadoveanu.

Afinitățile spirituale și artistice ne dau cheia principală și pentru înțelegerea felului cum a fost tălmăcită poezia lui Esenin în limba română și în primul rînd cum a fost ea transpusă în haină românească de Zaharia Stancu și George Lesnea.

«Fiecare se exprimă pe sine prin Esenin» spunea comentînd aceste traduceri G. Călinescu. Nici într-un caz, nici în celălalt nu este vorba de o traducere foarte fidelă, întru totul apropiată de textul original, ceea ce de altfel nici nu se poate realiza decît cu mare greutate cînd e vorba de poezie și nu arareori se face în dauna expresiei artistice. Ceea ce într-o redare recentă, Zaharia Stancu ține să semnaleze în mod expres: «Astăzi socotesc că «tălmăcirile» din Esenin au fost cam nepotrivit numite «tălmăciri». Nu am urmărit să redau cu exactitate versurile marelui poet sovietic. Cu nepriceperea mea de acum un sfert de veac, nici nu aș fi izbutit. M-am străduit să torn materialul poetic esenian, în forma care, atunci, mi s-a părut a fi cea mai potrivită mijloacelor de expresie de care dispuneam...» Totuși,

¹ *Adevărul literar și artistic*, 1937, 28 marcie, p. 1.

² *Insomnii leșene*, 1937, nr. 6, 15 marcie, p. 484.

³ Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, București, 1937.

⁴ *Pogăni literari*, 1934, nr. 2, p. 2.

analiza comparativă cu textul rusesc ne arată că îndepărtările traducerii nu sînt atît de substanțiale încît să trădeze sau să altereze originalul.

În alegerea poeziilor, Zaharia Stancu s-a simțit atras mai ales de Esenin, poetul doazădăcinării și al protestului în fața unei realități străine la care sufletul său nu se putea adapta, poetul durerii și al răbufnirilor violente. Tălmăcirile lui Zaharia Stancu respectă în mai mică măsură tiparul formal al poeziilor lui Esenin, ritmul, rima, recurding adesea la versul alb, schimbînd metrul. În schimb, traducerea redă cu multă icsușină tonalitatea, substanța, atmosfera liricii eseniniene și aceasta în primul rînd pentru că poetul român a găsit echivalente necesare sistemului de imagini ce determină în fond individualitatea și originalitatea poeziei lui Esenin. Notional și afectiv, coloristic și olfactiv, tălmăcirea lui Zaharia Stancu ne comunică specificul inimitabil al poeziei lui Esenin, iar cînd se îndepărtează de la textul original continuă să rămînă într-o atmosferă de imagini, simțămînte și culori, înrudit cu ale lui Esenin, broding cu măiestrie variații pe tema originală. E ceea ce subliniasă Șerban Cioculescu curînd după apariția volumului de tălmăciri ale lui Zaharia Stancu: « Meritul său cardinal este de a nu fi dat un surogat românesc, de aproximative echivalente prin eventuala anexare a lui Esenin la sensibilitatea mai domoală, autohtonă. Ne-a dat un Esenin în românește și nu un Esenin românizat ».

George Lesnea l-a privit pe Esenin uneori printr-o prismă poporanistă. Atras de poetul satului, de cîntărețul naturii, el a adus o viziune mai molcomă, și corective temperamentale personale, zbuciumului lui Esenin. Traducerile lui Lesnea, mult mai numeroase încă din 1933 și sporite pe parcurs pînă astăzi, urmăresc realizarea unei transpuneri cît mai fidele și în formă, cu respectarea strictă a ritmului, metricii și rimei din original. Tălmăcitorul urmărește cu scrupulozitate bogăția de imagini, jocul de culori specific poeziei lui Esenin. Dar pe alocuri plătește tribut unor înclînări romantice, unor note discursive. Mai ales îndepărtările de la textul original duc pe traducător în ispită aglomărării de cuvinte, a unor umpluturi verbale care pîlălesc înreunșează ritmul și chiar percoarea ideii, care la Esenin este întotdeauna exprimată cu mare limpezime.

Aceste două versiuni românești continuă să fie și astăzi principalele cale de acces pentru cititorul nostru doric să cunoască poezia lui Esenin. În anii din urmă, tălmăcirile lui Zaharia Stancu (în volumul *Poezii simple*, 1957) și George Lesnea (volumul *Poezii-Poeme*, 1957) au fost respărite, ale acestuia din urmă într-o ediție îmbunătățită, lărgită prin prezența a noi versuri traduse. Cunoașterea creației lui Serghei Esenin s-a îmbogățit prin contribuțiile unor poeți tineri ca Ioaniche Olteanu și Victor Tulbure. Dar noi traduceri din poeziile lui Esenin ar putea să dezvăluie fațete rămase necunoscute, nedeșluite ale creației acestui mare liric.

JOHN LEWIS

Esenin din punct de vedere britanic

Cercul acelor care se preocupă îndeaproape de literatura rusă și sovietică în Anglia este destul de restrîns, dar ales; cei care se preocupă de poezia rusească sînt încă și mai puțini. Dar totuși interesul pe care-l vădesc este puternic și considerațiile critice pe care le emit interesante.

Sir Maurice Bowra, profesor la Oxford, a editat un volum intitulat *Carte de versuri rusești* («A Book of Russian Verse»), ce cuprinde pe lîngă traduceri reușite din opera diferiților poeți ruși, traduceri personale din opera lui Esenin, însoțite de o admirabilă introducere care subliniază pe drept importantă considerabilă a operei poetice a lui Esenin. George Reavey, un bine cunoscut critic și poet, care și-a petrecut copilăria în Rusia și a editat în Uniunea Sovietică în timpul războiului revista *Britanski Soluzniki*, este autorul volumului *Literatura sovietică astăzi* și a *Antologiei de literatură sovietică*, conținînd traduceri din poeziile lui Esenin. Reavey a reușit să-l situeze pe Esenin în contextul istoric al poeziei rusești revoluționare, ilustrate prin Blok și Maiaevski. Aproximativ douăzeci de alte poezii ale lui Esenin au fost traduse de Gerard Shelley, al cărui eseu asupra «imagismului» lui Esenin și a influenței pe care a jucat-o mișcarea simbolistă asupra creației sale merită toată atenția.

George Reavey consideră apariția poezilor tineri revoluționari cum sînt Blok, Maiaevski și Esenin ca un fenomen tipic rusesc. Toți poeții ruși, susține el, au simțit tragedia și marea destinului țării lor. Dragostea pentru patrie este, mai mult decît orice, trăsătură caracteristică pregnantă a creației și personalității lor. Profund legați de peisaj, cu spațiile lui vaste, cu stepele fără de sfîrșit, cu pădurile de pini, mesteceeni și brazi — și cite din aceste imagini nu abundă în poezia lui Esenin! — acești poeți sînt profund răscoliți de misiunea istorică a țării lor.

Poezia lui Esenin, continuă Reavey, se reîntoarce mereu spre mediul rural rusesc de unde își trage continuu seva, ca și din peisajul natal și din sufletul măcinat de pasiuni al poporului său.

Reavey subliniază că primii ani ai romantismului revoluționar erau plini de focul și dramatismul marilor evenimente. Era un cazan clocotind de idei și teorii contradictorii, iar poezii au exprimat și au cîntat emoțiile și pasiunile epocii în tonuri exaltate și lirice. Talentul lui Esenin s-a maturizat și a înflorit sub impulsul revoluției care a și dat operei sale semnificația ei finală. Sufletul său de poet a fost expus tuturor vînturilor și furtunilor din acei ani de avînt și tensiune.

Reavey citează portretul pe care l-a făcut Maiaikovski poetului în vîrstă de douăzeci de ani: cu pantofi elegați și bluză brodată cu cruculițe — un flăcău nostim și fermecător, «venit direct de la țară», care însă nu se eliberase de idealizarea vieții sătești. Ca poet, susține Reavey, era pur liric și complet diferit, în opera sa, de futurismul dinamic și temele urbane ale lui Maiaikovski. A scris despre sat, sub impulsul naturii înconjurătoare. Poezia sa este profund imagistică, amintindu-ne de Yeats. Opera sa este pătrunsă de o dragoste molcomă și tandră față de natură, de locuitorii satului rusesc și față de viața lui spirituală, cu tristețile, nostalgiile și durerile ei. Poeziile sale revoluționare nu oglindesc numai exaltarea și acceptarea unor schimbări, dar și confuzia, durerea, duloșia și regretul. Notele tragice răsună într-o gamă minoră molcomă, cînd poetul simte pericolul ce amenință satul. Lirismul său exprimă disonanța înțelegerii. El acceptă lumea nouă, dar cu reticențe țărănești puternice, ceea ce-l face deplin conștient de prăbușirea tuturor iluziilor proprii individualismului țărănesc.

Gerard Shelley a studiat viața poetului în ultimii săi ani, cel mai tragic. Totuși, inspirația nu l-a părăsit nicodată și poeziile sale au reflectat sentimentele cele mai profunde ale poporului. Chiar cei care l-au iubit și l-au admirat, spune Shelley, nu l-au putut accepta pesimismul și atitudinea turbulentă și nihilistă. Se desprinsese de scriitorii serioși, deși masele au continuat să-l accepte ca poet al lor. Pe de altă parte, elementele ostile au apreciat peste măsură și au copiat unele dintre cele mai puțin izbutite aspecte din creația sa de mai tîrziu.

«Trebuie să facem ceva pentru Esenin», spunea Maiaikovski, dar era prea tîrziu. În 1925 s-a sinucis. Procesul unei imense care l-a urmat la mormînt a constituit o dovadă a ecoului puternic pe care opera lui l-a stîrnit în rîndul mulțimii.

Prezentul a contribuit la o înțelegere mai completă a tot ceea ce este cu adevărat strălucitor și pur în poezia poetului cu păr de aur și ochi albaștri, venit de la țară. Nu putem uita sinceritatea impresionantă cu care el a zugrăvit o epocă dureroasă, în care o lume murea și o altă se năștea. Prețuim intensitatea dramatică a sentimentelor sale, lirismul profund, măsura în redarea celor mai subtile trăiri ale inimii.

Sir Maurice Bowra a studiat arta lui Esenin, puterea de însuflețire a versurilor sale ce stimulează și subjugă imaginația. Ea se datorează măiestriei cu care poetul prezintă imaginile vii și limpezi, aproape lipsite de comentariu. El nu explică, nici nu argumentează și nici nu descrie; totul este realizat prin imagini, prin ordinea și ritmul imaginilor succesive. Dar ceea ce exorimă în modul acesta este mai mult decît o simplă succesiune de impresii vizuale, deoarece imaginile (asa cum se întîmplă la Ezra Pound sau T. S. Eliot) constituie «corelativele obiective» ale emoțiilor puternice și ale introspecțiilor tulburătoare.

Versurile lui Esenin, susține Bowra, izvorăsc direct din inimă, indiferent de starea de spirit pe care o exprimă, spre a se dizolva în muzică pură. Uneori, poate aborda teme stranie, pasionale, intuiția sa poate fi tenebroasă sau poate ogîndi indoliile chinuitoare ale omului care și-a pierdut locul în lume. În poeziile sale, înfrînă adesea o duloșie extraordinară, o căldură și generozitate, o dragoste plină de răspundere și de sacrificii. Chiar atunci cînd poezia sa devine minoasă sau amară pare totuși să izvorască dintr-o puritate și sinceritate de sentimente în felul lor singulare.

Exclusivitate Secolul20

PAVEL MATEV

Personificarea poeziei

Esenin este unul din poeții lumii cei mai dragi inimii mele. Într-o anumită măsură el este pentru mine un simbol, o personificare a artei poeziei.

Esenin vede și simte lumea ca un tot unitar, ca un univers rotund; simte cu toată firea lui, cu trupul, cu sufletul, cu inteligența, cu inima sa. El știe să cînte această lume într-un chip inimitabil.

Sergei Esenin este într-adevăr o personificare a poeziei. Rar se nasc pe lume oameni atît de sinceri ca el, de o sinceritate necruțătoare, cu sufletul pregătît în fiecare clipă pentru confesiune. Esenin este unul din acești oameni. În schimbul mărturisirilor pe care ni le face, el nu ne cere decît un singur lucru — încredere. Poezia lui Esenin ne învață să simțim lumea cu fiecare pîrtică a inimii noastre. Statornicind-o într-un ideal, să fim pînă la capăt sinceri cu noi înșine, să avem încredere în oameni și să le cerem la rîndul lor încredere față de noi.

JAN ZABRANA

Poetul clarificator

Nici unul dintre poeții ruși din prima jumătate a secolului 20 nu au fost atît de spontan citiți și iubiți ca Esenin. Cititorii, care în versurile lui își regăseau propriile lor sentimente, literalmente îl răsărau și îl copleșeau cu fațosele lor.

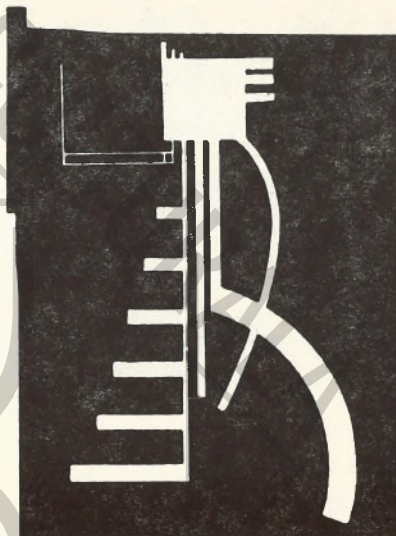
La noi, la jumătatea deceniului al treilea, Esenin a fost primit ca un reprezentant al noii culturi sovietice. Pentru intelectualul ceh de atunci poezia lui Esenin (pe lângă sensibilitatea lirică cu totul nouă) prezenta un farmec în plus pentru că în ea se ogîndea lupta dintre vechea Rusie și Rusia sovietică revoluționară. Așa se face că versurile lui Esenin au jucat la noi și un rol politic progresist.

Azi pe dăm seama, că acest poet ce părea a fi eminamente un poet al îndoielilor, a fost și un poet care a reușit să clarifice o serie din problemele esențiale pentru omul epocii sale.

DRAGOȘ VRINCEANU

Esenin în Italia

Serghei Esenin, cu miracolul imaginii sale, prin care suflă un vînt cald de viață, a fost pentru o mare parte a poeziei europene, un ser liric de învioreare, în ultimul deceniu dinainte de război, istoria literară încă n-a lămurit bine acest capitol de poezie comparată. Dincolo de faima lui, care s-a răspîndit repede în Europa îndată după primii ani ai revoluției ruse, s-a petrecut cu versurile lui Esenin un fenomen de circulație sangvină capilară în organismul mai tuturor curentelor poetice europene. Imagismul său, în același timp abrupt și organic, era de o cu totul altă natură decît acela, prea decantat, în care Paul Valéry ori chiar suprarealiștii aruncaseră evocarea poetică, infuzia plastică — « ca albastrelele cîmpului înfloresc ochii mei » — adusă de Esenin a provocat un proces molecular de vitalizare lirică în forul intim de viziune al mai tuturor poezilor, îndeosebi al celor tineri din perioada 1925—1935. Am fost mărtor la voga aprinsă a lui Esenin, dintre acești ani, în Italia. Două reviste, « Solaria » la Florența și « Ciccoli » la Genova, propovăduiau din plin valerianismul din « La jeune Parque » și « Le cimetière marin ». Era epoca debutului lui Eugenio Montale și Salvatore Quasimodo. În acest moment, un tînar poet florentin, Renato Poggioli, a revelat italienilor personalitatea poetică a lui Esenin. Cu talent excepțional, Poggioli a dat numeroase traduceri de artă din Esenin, care au rămas pînă astăzi (ele s-au retipărit în mai multe ediții) cele mai bune și în acea epocă au creat o puternică actualitate poetului rus, luat în brațe cu un fel de uimire și cu entuziasm de toate grupurile poetice din Florența. Inclusiv de cercul revistei « Solaria », unde deja publicasem versuri Cesare Pavese, Salvatore Quasimodo, Camillo Sbarbaro și alții. În cafeurile florentine, unde precedea generație, așa de zgometoasă, a scriitorilor de la revista « Lacerba » și « La voce », în frunte cu Papini și Prezzolini, introdusese obiceiul discuțiilor literare, Renato Poggioli ne citea, cu o manieră a vocii devenită apoi obsedantă, poemele lui Esenin. Era vorba de o viziune a lumii, desigur fondată în primul rînd pe universul rustic, dar aducînd mărturia unui instinct total nou al imaginii, care asimilase cu ușurință și simplitate genială experiențele poeziei moderne, care lovea cu putere în deprinderile abstractiste incipiente în Occident — ce gravitau atunci în jurul lui Rilke — și care regenera tehnicște simțul lucrurilor și se revărsa ca o limbă vitală asupra imaginației. Nici vorbă că multe versuri ale lui Quasimodo din volumele « Ape și pămînturi » și « Oboiul scufundat » poartă o amprentă eseniană. Suflul mesianic din « Inonia » lui Esenin inspirase tînărului poet Giuseppe Donnini poemul « Ars nova organandi », de o mare forță « primitivă », publicat apoi în fruntea revistei « Le viglie letterarie » apărută în anul 1930, din grupul de redacție al căreia făcea parte și Renato Poggioli. Nici Donnini, nici Poggioli — dealtminteri rivali pe tărîmul studiilor și transunerilor de literatură și poezie rusă — n-au mai făcut ei înșiși poezie. Dar rolul lor în « voga » lui Esenin în Italia a fost determinant. Cele mai frumoase traduceri din Esenin făcuse de Renato Poggioli — din nefericire dispărut în acești ultimi ani, în urma unui accident — se află în antologia poeziei ruse din Secolul 20 intitulată « Violeta nocturnă », după numele unui cunoscut poem al lui Alexandru Blok.



literatură și film



40

de ani

de la filmul revoluționar **Crucișătorul Potiomkin**

Acum patru decenii — spre a cinsti două revoluții: cea din 1905 și cea din 1917 — apărea încărcat de însemnele și valorile capodoperei Crucișătorul Potiomkin, filmul lui Serghei Mihailovici Eisenstein. Înglobând în imaginile sale viguroase, de amplă respirație epică, întreaga experiență a artei filmice de până atunci, Crucișătorul Potiomkin a anticipat — prin intuiția și iluminările sale de lungă călătorie în timp — tot ce avea să-i urmeze ca orientare și gândire

până în zilele noastre. Construit după regula «numărului de aur», reprezintă el însuși «numărul de aur» al întregii istorii a filmului, iluminând circular toți cei șaptezeci de ani de existență a acestei arte.

Explicația extraordinarei vitalități a lui Potiomkin stă — după cum afirma însuși Eisenstein — în armonia organică a compoziției și în intensitatea patetismului. Prezentându-se aparent ca o cronică a evenimentelor dintre 12 și 17 iunie 1905 în Odesa, filmul operează de fapt ca o dramă, mai mult chiar, ca o dramă în cea mai strictă formă a compoziției: tragedia clasică în cinci acte. Nuditatea faptelor atinge, datorită progresiei acțiunii prin imagini contrastante, cel mai înalt grad de expresivitate.

Jean Cocteau povestea că la câțiva ani după realizarea filmului, un marinăr de pe «Potiomkin», participant la revoltă și apoi emigrat în Elveția, i-a scris lui Eisenstein o scrisoare plină de admirație și de entuziasm pentru reconstituirea minuțioasă și foarte exactă a cadrului și a faptelor memorabilei acțiuni. Îndosebi, fostul marinăr menționa scena de pe puntea vasului și a prelatei, sub care spuneau că s-a aflat și el. Adevărul e că episodul prelatei a fost o pură invenție a regizorului. Faptul e că se poate de interesant și de minunat. În același timp, e semnificativ în ce privește puterea de sugestie a operei de artă, prin acțiunea «verosimilității» ei asupra spectatorului.

Dincolo însă de acest episod, dincolo de valoarea profund umană a temei, și de bravura construcției dramatice, caracteristica de bază a Crucișătorului Potiomkin rămâne patosul revoluționar, propriu temei și realizatorului, dar mai ales artei și societății din anii următori Revoluției din 1917. S-ar putea spune că numai Revoluția Socialistă din Octombrie a deschis posibilitățile pentru realizarea unui film de imensă anvergură a lui Potiomkin. În lumina acestei istorice deschideri de perspectivă trebuie citite și semnificativele rînduri ale lui Serghei Eisenstein dedicate patosului din capodopera sa: «Noi, și numai noi dintre toți locuitorii globului am primit zestrea fericirii de a trăi pas cu pas, în desăvîrșirea lui reală, fiecare moment al devenirii celor mai mari realizări în domeniul progresului social în lume. Și-am mai primit încă o zestre: aceea de a coopera în mod colectiv la edificarea unei noi istorii o omenirii. A trăi un moment al istoriei, reprezintă patetismul cel mai sublim în senzația conștiinței noastre cu această devenire, în senzația progresului nostru în bloc și a participării noastre colective la luptă...»

FLORIAN POTRA

Cinema

Afară: larmă, firme luminoase,
«Dramă umană !» scrie peste drum.
Captiv în pumnul-mi, cavalerul Krum
De pe moneda de aramă
Asudase.

În fine, beznă-n sală ! Un ecran,
Și leul «Goldwin Mayer» cască-avan.
Deodată, o șosea
Și-n fund,
Un cer albastru, liber și rotund.

Dar vai, la cotitură, pe șosea
Două mașini luxoase se ciocnesc;
Sînt chiar protagoniștii: el și ea,
Ce doar în acest chip se întîlnesc.

Din limuzină-un gentleman se-arată:
El !
Ca pe un fulg, cu brațe de oțel,
O saltă pe fecioara leșinată.

Deschide dinșa ochii: —
Vîlvății ! —
Privind spre bolta cerului ...
Ce fată !
O mînză de prăsilă, măi !
O mînză de prăsilă-adevărată !

În pomi, acum,
Cîntau privighetori,
Deasupra lor, un cer fără de nori,
Și dincolo de drum,

Se lăfăia la soare
O lărbă grasă, ademenitoare.

Un John senzual, cu voluptate,
Sărută gura Gretel-nfierbîntate.
Saliva desfrîntării buza-i unge...
Ajunge !

Destinul nostru unde e aici?
Dar eu?
Dar drama omenească?
În piepturile noastre, ca un bici,
Pistolul vremii-i gata să izbească.

Oare-am putea iubi
Și suferi
Cu-a voastră splendidă seninătate?
Ne umple pieptul fumul zi de zi
Și zi de zi — cavernele, fîrtate !

Oare așa-ntîlnirăm noi
Pe fetele iubite, -n limuzină?
Le-am întîlnit
Cînd munca-a fost în toi,
În fum,
Funingine,
Lîngă mașină.

Pe urmă — viață cenușie.
Pentru o plîne — cruda bătălie,
Neclare visuri și, îngust,
Un pat,
În care ne sfîrșim treptat, treptat...
Aceasta e
Aceasta-n veci, drama umană,
Tot restul e
Înșelăciune vană.

În românește de M. FORTUNESCU

scenarii dialoguri

C. T. H. DREYER

DIES IRAE

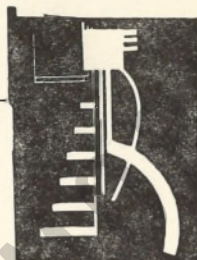
"...și fiindcă numita Herlofs Marta, de trei oameni cinstiți și vrednici de respect, e învinovățită de vrăjitorie, poruncim să fie arestată și dusă înaintea judecătorilor..."

O FEMEIE: Să nădăduim că sînt folsitoare.
MARTA: Negreșit, sînt ierburile magice.
O FEMEIE: E ciudat că au atîta putere...
MARTA: Răul e puternic...
O FEMEIE: Cine te-o fi căutînd, acum?

VOCI: Marta Herlofs, Marta Herlofs!
Trebuie să mori pe rug! Marta Herlofs,
Marta Herlofs! Trebuie să mori arse!
Marta Herlofs, Marta Herlofs! Trebuie
să mori pe rug!
INTENDENTUL: Deschide! Deschide,
Marta Herlofs!

MERETE: Pune-le la loc.
ANNA: Da.
MERETE: Absalon...
ABSALON: Da...
MERETE: Martin o să fie curînd aici...
ABSALON: Da?
MERETE: Corabia e în port...

ABSALON: Sînt gata.
MERETE: Ai cheia hambarului?
ANNA: Da.
MERETE: Dă-mi-o. Aicea eu... țin cheile.
ANNA: Sotia lui Absalon sînt eu.
MERETE: Da, dar eu sînt mama lui.
E greu pentru bătrîni să-i iubească pe tineri.
ABSALON: Așa cum e pentru o nevastă tînără să intre într-o casă bătrînă. Ești prea aspră cu ea.
MERETE: Vreau să fie o nevastă bună.
ABSALON: Este.
MERETE: Cînd trăia prima ta nevastă...
ABSALON: Da, dar acum nu mai trăiește.
MERETE: Trăiește însă fiul vostru.
ABSALON: Și atunci?
MERETE: Azi se-ntoarce acasă.
ABSALON: Da.
MERETE: Va găsi o mamă...
ABSALON: Hmm?
MERETE: ...o mamă într-adevăr tînără.



ABSALON: Și asta ce-nseamnă?
MERETE: Ce-nseamnă? Eu zic că e scandalos.
ABSALON: Acum mă duc să-l întîmpin pe Martin.

MARTIN: Stăpinul e acasă?
ANNA: Nu. S-a dus să-și întîmpine fiul.
MARTIN: Eu sînt fiul lui.
ANNA: Sînteți fiul lui?
MARTIN: Și dumneavoastră sînteți soția lui?
ANNA: V-am mai văzut chipul.
MARTIN: Adevărat?
ANNA: În gîndurile mele. M-am gîndit mult, mult de tot la dumneavoastră.
Mă întrebam ce ați fi spus.
MARTIN: Vă făgăduiesc să fiu un fiu bun.
ANNA: Sînteți, chiar.
MARTIN: Tînăra mea mamă!
ANNA: Fiul meu drag!
MARTIN: Cînd se întoarce tata? Ah, iată-l! Dacă l-aș face o surpriză? Am să m-ascund aici.

ANNA: Martin nu-i cu tine?
ABSALON: Nu, încă n-a venit?
ANNA: Nu.
ABSALON: N-o să întîrzie mult.
ANNA: Da, și eu cred.
ABSALON: Sigur. Dar ce-i asta... Asta-i cartea de cîntece a lui Martin! Și asta e cîntecul fecioarei în grădina... «Era o tînără într-o grădina...»

II
ABSALON: «Și un bărbat o văzu vișind...»
MARTIN: «...Lîngă pîrîu, în grădina, rugîndu-se-l visa pe Dumnezeu...»
ABSALON: Martin, Martin! Această e Anna. Îmbrățișează-ți mama. Ești iarăși aici, Martin...
MARTIN: Da, tată.

MARTA: Anna...
ANNA: Marta Herlofs! Dar tu sîngerezi...
MARTA: Oh, nu-i nimic... Anna, trebuie să mă ajuți. Ascunde-mă. Dacă mă găsesc eu să mă ard pe rug...
ANNA: Te-au denunțat?
MARTA: Da, da... Din dragoste pentru mama ta... Și ea a fost denunțată!
ANNA: Mama mea! Nu-i adevărat!
MARTA: E-adevărat! Și-a scăpat numai fiindcă era fiica ei... Anna, nu mă poți trimite pe rug... Anna...
MERETE: Nu uita lemnele.
ANNA: Vino.
MERETE: Bente, tu pregătește prinzul.
Ce faci?
ANNA: Nimic.
MERETE: Nu închizi dulapul?
ANNA: Ba da.
MERETE: Martin!
MARTIN: Da, bunico...
ABSALON: Unde e Anna?

Carl Theodor Dreyer, regizor de film danez, s-a născut la Copenhaga, la 3 februarie 1889. A lucrat într-o funcție de arhivist. Face cinematograful din 1912: asistent al lui August Blom, monteur și scenarist; din 1919 regizor în Danemarca, Suedia, Norvegia, Germania, Franța.
Din filmografia lui Dreyer: *Fie din cortea Davidului* (1920), *A patra zi a domnei Margareta* (1920), *Paimio la noi de Arc* (1928), *Vampir* (1932), *Dies irae* (1943), *Ordet* (1955).
Dies irae (Ziua mîinii) evocă pagini zguduitoare din zbuciumata istorie a evului mediu scandinav tîrziu. Trăind în arestată epocă în care viața se desfășoară sub semnul cerosarei închișiei și al vinătoarelor de vrăitoare, foarte cîndra soție a unui pastor, îndrăgostită de fiul acesteia, ajunge să dorească moartea soșului și să exprime, într-o anumită clipă, această dorință arzătoare.
Pastorul moare pe neașteptate.
Bănuț și învinovățită de soacra ei că ar fi înestrată cu puteri talmice, supranaturale, ea sfîrșește prin a se recunoaște vinovată și pierde, ca vrăitoarele, pe rug. De fapt, este vorba de o dramă cu totul launtric, declanșat de sentimentul culpabilității față de acela care ar fi suferit prin realizarea dragostei sale. Mîntuirea ei apare ca aplicarea unei justiții necruțătoare pe care ea însăși o reclamă împotriva ei.
Stilul sobru, geros, al lui Dreyer, decorurile de o stilizare glacială, simbolismul compoziției picturale, fac din acest film de o austeritate și noblete nordică, una din capodoperele acestei cinematografil.

MERETE: Martin, Martin, ce-ai crescut Martin!
 MARTIN: Și tu te ții bine, ești bine... bunico...
 ABSALON: De ce așa de tăcută, Anna?
 ANNA: Oh...
 VOCI: Marta Herlofs... Marta Herlofs... E-o vrăjitoare. Pe rug, pe rug... Marta Herlofs...
 INTENDENTUL: O căutam pe Marta Herlofs.
 ABSALON: Aici?
 INTENDENTUL: Da.
 ABSALON: Aici, la mine-n casă?
 INTENDENTUL: Da, cineva a văzut-o intrînd.
 ABSALON: Dar nu e cu puțință. Nu se poate să fie... Ai văzut-o pe Marta Herlofs?
 ANNA: Nu.
 ABSALON: Poate a intrat în taină. Căutați totuși.
 INTENDENTUL: Urme de sînge. Spune-mi, mai e vreo intrare la hambar?
 BENITE: Da, pe scara cealaltă.
 INTENDENTUL: Spune-i lui Erik să urce.
 MARTA: (strigă)
 ANNA: (plînge)
 ABSALON: Îndurare! Dumnezeu să ne ajute.
 MARTA: (strigă)
 ABSALON: Și trebuia să fie o zi de bucurie Anna: (plînge)

«...Poruncesc ca reverendul judecător Absalon Pedersøn s-o primească pe numita Marta Herlofs la spovedanie și s-o îndemne să mărturisească adevărul ca să nu moară fără să se căiască și sufletul să-l fie mîntuit...»
 MARTA: Ajută-mă, Absalon... Scapă-mă de rug.
 ABSALON: Numai Dumnezeu te poate salva.
 MARTA: Nu, și tu poți să mă salvezi dacă vrei. Trebuie să faci pentru mine ceea ce ai făcut pentru mama Annei.
 ABSALON: Ce vrei să spui?
 MARTA: Tu ai salvat-o!
 ABSALON: Nu minți, Marta Herlofs.

MARTA: Spun ceea ce știu. Știai că era o vrăjitoare. Dar ai tăcut.
 ABSALON: Minți!
 MARTA: Ai tăcut ca s-o salvezi pe Anna.
 ABSALON: Vino aici... Ingenunchează MARTA: Iartă-mă.
 ABSALON: Nu te ruga pentru viața ta. Roagă-te pentru sufletul tău. Spune adevărul.
 MARTA: Ce trebuie să spun?
 ABSALON: Că ești o vrăjitoare.
 MARTA: Vrăjitoare!?... Mama Annei era o vrăjitoare... Și tu ai salvat-o!
 ABSALON: Taci...
 MARTA: Da... da... Mi-e groaznic de frică de moarte.
 UN JUDECĂTOR: Vino...
 COR DE BĂIEȚI
 ANNA: Oh, ești aici?
 MARTIN: Sînt aici ca să ascult «Din Irae».

III

ANNA: Pentru cine îl vor cînta?
 MARTIN: Pentru rugul Martei Herlofs.
 ANNA: Nu! Încă o aud strigînd. Să mergem, să mergem, Martin.
 COR DE BĂIEȚI
 MARTA: (strigă)
 PASTORUL: Se lamentează vrăjitoarea.
 LAURENTIUS: Vrei să te spovedești?
 MARTA: Da (strigă).
 PASTORUL: În sfîrșit.
 LAURENTIUS: Dați-i pace.
 OLAUS: Și membrele ei au fost slăbite din strînsorile de călău, condamnată exprimîndu-și dorința să se spovedească...
 LAURENTIUS: Povestește cum te-a posedat Diavolul! Atunci? Nu vorbești? Nu ți-a fost de ajuns? N-ajunge...
 MARTA: Ba da, ba da.
 LAURENTIUS: Spune-mi, cum te-ai întîlnit cu Diavolul? L-ai invocat?
 MARTA: Da.
 LAURENTIUS: Ai profanat Crucea?
 MARTA: Da.
 LAURENTIUS: Ți s-a interzis să te împăracșești?
 MARTA: Da.

LAURENTIUS: L-ai renegat pe Dumnezeu și pe Isus Cristos?
 MARTA: Da.
 LAURENTIUS: Ai făcut un pact pentru vesnicie cu Necuratul?
 MARTA: Da.
 LAURENTIUS: Mai ai de spus altceva?
 MARTA: Nu.
 OLAUS: O mărturisire clară.
 LAURENTIUS: Ne trebuie.
 OLAUS: Da.
 GEORGES: Spuneți... (urmează un murmur neinteligibil)
 LAURENTIUS: Da. Nu s-a terminat.
 Cunoști alte vrăjitoare?
 MARTA: Nu.
 LAURENTIUS: Ai cunoscut? Poți să denunți vreuna?
 MARTA: Una, da.
 LAURENTIUS: Cine e?
 MARTA: Acum e moartă.
 LAURENTIUS: Cine era? Spune-mi: cine era? Cum se numea?
 MARTA: Nu-mi amintesc. Dar pe voi, am să vă țin minte!
 LAURENTIUS: Ce vrei să spui?
 MARTA: Dacă voi merge la moarte, mă veți urma!
 LAURENTIUS: Nu mă tem de amenințările tale... Spune-mi numele vrăjitoarelor acelea! Ei, răspunzi?
 MARTA: Nu voi mai vorbi, am vorbit deja.
 CALĂUL: Acum o să spui tot.
 MARTA: (plînge)
 ABSALON: Ajunge. Am să-i vorbesc eu acum.
 MARTA: Nu mă lăsa călăului. Tu nu mă poți părăsi!
 ABSALON: Te rog, Dumnezeul meu, ca această femeie să se căiască și să se îndrepte spre tine pentru mîntuirea sufletului ei... Amin... Curaj, Fii tare. Duce-te-o repede.
 CALĂUL: Vino, sus. Vino.
 (Zgomot de voci al judecătorilor; murmur neinteligibil)
 PASTORUL: A denunțat pe cineva?
 ABSALON: Nu.
 PASTORUL: Sub tortură ar fi vorbit.
 ABSALON: Totul se dă pe față cînd hotărîște Dumnezeu.

«...Și ea negă totul. Și fu atunci Marta Herlofs supusă schingiuirii și dintr-o dată mărturisii de față cu noi toți cel strîngi aici, 14 iunie 1623. Absalon Pedersøn».
 ANNA: A și venit vremea vreascurilor!
 MARTIN: Nu, sînt pentru rug.
 ANNA: Nu...

ABSALON: Trebuie să te pregătești de moarte acum, Marta.
 MARTA: M-ai părăsit așadar...
 ABSALON: Nu, nu-i adevărat, nu te-am părăsit. M-am rugat mult pentru tine în aceste zile, să-ți găsești pacea în moarte.
 MARTA: Oh, rugăciunile tale! Nu mă tem nici de cer nici de iad! Mi-e frică de moarte. Eu nu te-am trădat... tu însă...
 ABSALON: Nu, Marta...
 MARTA: Oh, nu... Oh, nu... dacă mă vor arde... dacă mă vor arde. Nu vreau să mă ardă. Nu vreau (plînge), nu vreau, nu vreau, nu vreau. Du-te! Du-te repede! Du-te repede! Du-te repede!

IV

TOȚI: Pe rug! Pe rug! Pe rug! Aruncați-o în flăcări.
 PASTORUL: Și mama ei n-a fost arsă? AL DOILEA PASTOR: Nu cred.
 ABSALON: Fieci!
 MARTIN: Nu pot să rezist, Anna.
 ANNA: (plînge) Rămii lîngă mine...
 MARTA: Laurentius... vreau să vorbesc cu Absalon...
 LAURENTIUS: Pentru ce?
 MARTA: Vreau să vorbesc cu el.
 LAURENTIUS: Vrei să denunți pe cineva?
 MARTA: Vreau să vorbesc cu Absalon.
 LAURENTIUS: Vrea să vă vorbească.
 MARTA: Scapă-mă de rug, Absalon, altfel...
 ABSALON: Nu-ți fie teamă, Dumnezeu e milostiv. Ochii tăi vor vedea și-ți vei mîntui sufletul.
 MARTA: Am s-o denunț pe Anna... Ai înțeles? Am s-o denunț.

TOȚI: Pe rug ! Pe rug ! Pe rug ! Pe rug !
 MARTA: Fii blestemat ! Mincinosule, asasinule, asasinule, asasinule !
 (sfrîște strigînd)
 CÎNTEC DE BĂIEȚI
 MARTA: (strigă)
 CÎNTEC DE BĂIEȚI
 ANNA: Dumnezeuul meu ...
 MARTIN: Anna ...
 ANNA: Dumnezeuul meu ...
 MARTIN: Nu plînge.

«... și astfel, fu arsă pe rug
 Marta Herlofs. Ad majorem gloriam
 Dei ».

ABSALON: Dumnezeuul meu, din toată
 inima te rog, vino-mi în ajutor în acest
 ceas de îndoială. Sînt un slujitor credin-
 cios și-ți urmez poruncile și acum mă
 simt zdruncinat de o îndoială adîncă și
 chinuitoare. Dumnezeuule, doamnă, să
 vie lumina ta ca să pot găsi calea să ies
 din bezna care mă torturează. Ascultă-mă,
 în numele lui Isus ... Amin. Vrei să-mi
 spui ceva?

MERETE: Da. Ce te îndurează? Îi
 poți spune mamei tale? Ai încre-
 dere...

ABSALON: Mamă ... am păcătuit. Am
 păcătuit ... împotriva lui Dumnezeu.

MERETE: Cum? Destăinuiește-te mie. Sînt
 mama ta.

ABSALON: E adevărat, dar lupta asta
 treburile s-o dau singur.

MERETE: De la moartea Martei Herlofs
 te-ai schimbat și ai devenit altă de fiu.
 Poate ... a denunțat pe cineva și tu
 ascunzi?

ABSALON: Nu. N-a denunțat pe nimeni.

MERETE: Pe nimeni? Pe nimeni? Ai
 privit-o vreo dată în ochii pe Anna? Are
 ochi care ard. O amintești pe maică-sa.

Avea ochi ca ei ei.

ABSALON: De ce spul asta?

MERETE: Fiindcă ... într-o zi va trebui
 să aleg.

MARTIN: Să aleg?

MERETE: Da, între Dumnezeu și Anna.

ABSALON: Vorbești cu ură despre Anna.

MERETE: Nu. Îmi iubesc fiul.

V

MARTIN: Noapte bună, tată.

ABSALON: Noapte bună, fiule.

MARTIN: Noapte bună, Anna.

ABSALON: Anna, as vrea să vorbesc cu
 tine despre mama ta. Acuma.

ANNA: Mama! Poate că mama mea ... era ...

ABSALON: Tu știi?

ANNA: Da. Dar e-adevărat?

ABSALON: Mama ta a mărturisit.

ANNA: Ce-a mărturisit?

ABSALON: Că avea puterea de a invoca ...

ANNA: De a invoca?

ABSALON: Da, putea să cheme vii și
 morții ... și să ucidă prin această
 dorință ...

ANNA: Și tu ai salvat-o ca să mă ai pe
 mine?

ABSALON: Ai vrea să-mi reproșezi?

ANNA: Că ai fost bun cu ea? Nu ...

ABSALON: Dar ...

ANNA: Ai fost bun și cu mine?

ABSALON: N-am fost un soț bun?

ANNA: Tu? M-ai întrebat oare dacă te
 iubeam?

ABSALON: Erai prea ... tînără.

ANNA: Dar te iubeam?

ABSALON: Ciudat, nu m-am gîndit nicio-
 dată ...

ANNA: Nu, nu te-ai gîndit niciodată.

ABSALON: Anna.

ANNA: Absalon ... ia-mă în brațe ...

ia-mă în brațe și fă-mă fericită.

ABSALON: Nu, Anna, nu. Acum, nu,
 trebuie să mă rog mult. Noapte bună,
 Anna. Uită-te în ochii mei cu ochii tăi
 minunați ... Puri, senini, nevinovați ...

Noapte bună.

ANNA: Absalon. Cu adevărat, mama
 mea ... știa să invoce vii și morții? ...
 și să primească răspuns? ...

ABSALON: De ce mă întrebi?

ANNA: Ce putere stranie poate să aibă
 o ființă umană. Și mama mea o avea.

MARTIN: Martin. Eu te invoc ... (plînge).

MARTIN: Anna, tu plîngi.

ANNA: Te văd printre lacrimi.

MARTIN: Lacrimi, pe care le usuc. Nimeni
 nu are asemenea ochi ...

ANNA: Cum sînt? Puri, senini, nevinova-
 vați?

MARTIN: Nu. Adînci și enigmatici. Dar
 eu le zăresc adîncul.

ANNA: Ce vezi?

MARTIN: O flăcără care vibrează și
 tremură ...

ANNA: Flăcără pe care ai aprins-o tu ...

MARTIN: Anna. Să mergem, Anna, să
 mergem ...

ANNA: Oh, sînt așa de fericită. Aș vrea
 să spun « te iubesc » și să știu ... că tu
 și eu ... pentru totdeauna.

MARTIN: Mă gîndesc la tine și te iubesc.

ANNA: Și eu te visez ... Izvorul ! Vino.

Și acum?

MARTIN: Nu.

ANNA: Atunci ... bea ! Auzi cum mur-
 mură ... ?

MARTIN: E pădurea care se înfioară.

ANNA: E iarba care cîntă un cîntec.

MARTIN: Un cîntec pentru noi doi.

ANNA: Pentru dragostea ta.

MARTIN: Și pentru a ta.

ANNA: Oh, Martin ... ia-mă-n brațe,
 ia-mă-n brațe și fă-mă fericită.

VI

ABSALON: Mintuiește-ne de rău și pri-
 medie ca să putem veni la tine fără de
 teamă. Binecuvîntat fie numele tău în
 veac, Amin.

MERETE: Amin.

BENTE: Amin.

ANNA: Pot să citesc cu Cîntarea Cîntă-
 rilor?

ABSALON: Da, cu plăcere.

ANNA: « Ești frumoasă fiindcă ești dragă
 sufletului meu, ca un fruct crescut între
 arborii pădurii. Vreau să mă așez la
 umbra ta ... și să mîngîi frunzele tale ».

MERETE: Cred că ajunge pentru azi.

ANNA: (cîntă)

MERETE: Anna !

ANNA: (cîntă)

MERETE: Anna !

ANNA: (cîntă)

MERETE: Vrei să isprăvești odată?

ANNA (cîntă)

MERETE: Piază rea !

MARTIN: Ce spui, bunico !

MERETE: Ce spun ... spun ce gîndesc.

Martin, unde ești? Ești așa departe de
 noi. De tatăl tău și de mine. Făgă-
 duiește-mi că ai să te gîndești la ei și
 n-ai să-i faci rău.

ANNA: Oh, Martin ... mă ajuti?

MARTIN: Da ... Bunica nu te iubeste.

ANNA: Nu-mi pasă. Numai să mă iubești
 tu !

MARTIN: Anna, ce-o să fie cu noi?

ANNA: Ia-mă în brațe. Atunci, am s-o
 fac eu. (ride)

ABSALON: Ajung?

MERETE: Multumesc.

ANNA: (ride)

ABSALON: Închide ușa. E-ntia oară cînd
 o aud pe Anna că rîde. S-a schimbat.

Și vocea ei e alta.

MERETE: Da, s-a schimbat.

ABSALON: Cînd îi văd împreună îmi
 dau seama că e prea tînăr ca să-mi fie
 nevastă. E bine că Martin s-a întors.

Mă duc să-i ajung. Vreau să fiu tînăr
 și eu. Face bine să te-auzi rîzînd.

ANNA: Ah, noi leșim.

ABSALON: Unde vă duceți?

ANNA: La rîu.

ABSALON: Acum? Nu vrei să-mi citești
 predica?

MARTIN: De ce nu, tată?

ANNA: Nu poți aștepta? Eram fericită ...

ABSALON: N-am să-ți stric tocmai eu
 puțină bucurie ... Du-te ...

ANNA: Să mergem.

MARTIN: Hal !

ANNA: (ride)

MERETE: E vicarul.

ABSALON: Da ...

VICARUL: Laurentius m-a trimis. E pe
 moarte.

ABSALON: Laurentius?

VICARUL: Da, te rog să-l veghezi. Am
 luat totul cu mine.

ABSALON: Să mergem, atunci.

MARTIN: Frumoasa ta mină. Degetele
 tale. Pulsul tău. Ei aud cum bate.

ANNA: Bate pentru tine.
 MARTIN: Soarele îți colorează obraji.
 ANNA: Nu e soarele. E fericirea.
 MARTIN: Fericirea? Cît o să dureze?
 ANNA: O veșnicie.
 MARTIN: Anna, unde-o să mergem?
 ANNA: Unde ne va duce riul.
 MARTIN: Va veni o zi...
 ANNA: Nu te gîndi. Se pot întîmpla atîtea.
 MARTIN: Mă gîndesc mereu la tatăl meu.
 ANNA: Eu nu mă gîndesc decît la tine.
 LAURENTIUS: Oh, ești aici...
 ABSALON: Ești ca în brațele unei mame...
 LAURENTIUS: Marta Herlofs nu m-a uitat.
 ABSALON: Ce vrei să spui?
 LAURENTIUS: M-a blestemat, înainte de moarte.
 ABSALON: Și-a primit pedeapsa pe care o merita.
 LAURENTIUS: Da, fără îndoială că da...

VII

MARTIN: Anna, lasă-mă să plec.
 ANNA: Să pleci?
 MARTIN: Da, noi doi trebuie să ne despărțim.
 ANNA: Să ne despărțim? Să ne despărțim... Cum putem să ne despărțim? Gîndește-te la tot cea fost?... Privește, copacul acela...
 MARTIN: Da. E aplecat de durere.
 ANNA: Nu, de dorință.
 MARTIN: De remușcare.
 ANNA: De dorința de a se ogîndi în apă. Asa e și cu noi doi. Nu ne putem despărți. Vino...

LAURENTIUS: Din țărîna mi-e trupul... în țărîna se-ntorce. Sufletul e al lui Dumnezeu, i-l dau înapoi lui Dumnezeu.
 ABSALON: Amin.
 LAURENTIUS: Vrei să-mi dai mîinile tale?
 ABSALON: Ia-le.
 LAURENTIUS: Pot să le strîng ca să nu-nghete ale mele?
 ABSALON: În curînt te voi întîlni.
 LAURENTIUS: Vrei să mă înîmîștești?

ABSALON: Nu. Deja simt moartea trăgîndu-mă de mantie. O aștept cu curaj și speranță. Cu moartea începe viața.
 MARTIN: Anna, de-am putea muri împreună.
 ANNA: Să murim?... Să murim?... De ce?
 MARTIN: Ca să nu păcătuiți...
 ANNA: Să păcătuiți? E păcat să iubești?
 MARTIN: Anna...
 ANNA: Ssst, nu spune nimic. Nu te gîndi la nimic. Adu-ți aminte numai că ne aparținem. «Ca un fruct crescut între arborii pădurii...» «Vreau să m-așez la umbra ta...»

BENTE: O, ce vînt năpraznic. Se-ntîmplă nenorociri pe o vreme ca asta.
 MERETE: Numai de nenorociri se vorbește în aceste zile. E gata berea pentru Absalon?

ANNA: Nu, n-am turnat-o.
 MARTIN: Mm, mmmmm.
 ANNA: Nu, nu te uita.
 MARTIN: Ba da, lasă-mă să văd.
 ANNA: Știi ce e?
 MARTIN: Un păr.
 ANNA: Un păr? Nu vezi că e măr? Și are un singur fruct.
 MARTIN: Unul singur?
 MERETE: Da. N-are decît un fruct.
 Numai de nu s-ar răciî Absalon prin mlaștină...
 MARTIN: Dacă aș ști ce drum a apucat i-aș ieși în întîmpinare.
 ANNA: Dacă te duci spre mlaștină, poate e-n pădure.
 MERETE: Dacă te duci în pădure poate e în mlaștină. Anna vrea ca tu să rămi acasă.
 MARTIN: Bunico, Anna are dreptate. Ar fi zadarnic să-l caut pe-ntorcine. Mai bine s-așteptăm aici.

MERETE: Vom aștepta toți trei.
 ANNA: Și dumneața?
 MERETE: Și eu.
 ANNA: Atunci, eu mă duc să mă culc. Dumnezeu să aibă milă de cei de pe mare.
 MERETE: Și de cei de pe uscat.
 ANNA: Te gîndești la Absalon?
 MERETE: Da. Și la tine.
 ANNA: Noapte bună.

ABSALON: Nimic nu e mai tăcut ca o inimă care nu mai bate.

MERETE: Martin... Antrebui să te-nsori.
 MARTIN: Nu-i grabă.
 MERETE: Nu iubeșc pe nimeni pe lume ca pe tatăl tău. E fiul pe care l-am dorit întodeauna. Îl voi apăra pînă la moarte.
 MARTIN: Bunico... De ce n-o iubești pe Anna?
 MERETE: Nu i-am făcut niciodată rău cu voie.
 MARTIN: Dar n-o iubești.
 MERETE: Nu, Martin. N-o iubeșc. O urăsc.
 MARTIN: E soția fiului tău.
 MERETE: E singura durere pe care mi-a provocat-o.
 MARTIN: De ce gîndești asta?
 MERETE: Fiindcă e adevărat.
 MARTIN: E o femeie nevinovată...
 MERETE: Nevinovată? Ah! Ei, am spus ce trebuia. Acum, mă duc la culcare.
 Noapte bună, Martin.
 MARTIN: Noapte bună.
 MERETE: Dumnezeu să te ocrotească.

VIII

MARTIN: Anna mea...
 ANNA: A ta, da...
 MARTIN: A mea... și soția tatălui meu...
 ANNA: E adevărat. Dar nu l-am iubit niciodată și el nu mă iubește.
 MARTIN: Nu te gîndești niciodată la el?
 ANNA: Mă gîndesc adesea că dacă ar muri...
 MARTIN: Îl dorești moartea?
 ANNA: Nu, mă gîndesc numai că dacă ar muri...

DEDEAU: Ți-e rău, Absalon?
 ABSALON: Am simțit moartea atingîndu-mi ușor mîna.
 DEDEAU: Moartea?
 ABSALON: Da. Dar să mergem...

ANNA: ... și vom trăi într-o casă, pe țîrm. M-aș trezi dimineața lîngă tine.

Te-aș trezi cu-n sărut. Și fiul nostru... ar striga din leagăn, i-aș lua în brațe și ți-l-aș aduce. Și cum eu iau viață de la tine, el ar lua-o de la sinul meu. Duișoia pe care mi-ai arătat-o, eu i-aș da-o lui. Și i-aș cînta cîntecul nostru. Nu-i frumos să te gîndești la el?

MARTIN: Nu, e doar un vis.
 ANNA: Ce importanță are? Numai să fie frumos.

ABSALON: Tot nu y-ai culcat?
 ANNA: Am rămas să te așteptăm, Martin și cu mine.
 MARTIN: Bună seara, tată.
 ABSALON: Bună seara, Martin, și mulțumesc.
 MARTIN: Ai întîrziat mult. Cum se simte Laurentius?
 ABSALON: Dumnezeu i-a dat o moarte senină.
 ANNA: Vrei asta? E caldă.
 ABSALON: Mulțumesc, Anna. Mulțumesc că m-ai așteptat.

MARTIN: Tată, ești obosit, culcă-te.
 ABSALON: Obosit, dar n-o să am odihnă. Am văzut un om murind în grația lui Dumnezeu. Cînd mă gîndesc... la toți cei pe care i-am văzut murind, mă gîndesc la păcatele lor, la păcatele mele, la păcat, Dumnezeu meu. O clipă de plăcere... un păcat ascuns... Doamne, iuse, înspăimîntătoare e viața noastră...
 MARTIN: Cuvîntele tale sînt stranie.

ABSALON: Sînt neliniștit, fiul meu. Cu puțin înainte, pe stradă, am simțit moartea apucîndu-mă de mîină. Nu vedeam nimic. Dar în adîncul sufletului meu știam că moartea mea fusese hotărîtă.

MARTIN: Tată, ești obosit și suferînd.
 ABSALON: Nu, nu sufăr. Sînt doar ostenit și mă duc să mă culc. Noapte bună, fiule, și somn ușor.

MARTIN: De ți-aș putea alina suferințele...
 ABSALON: Și tu le ai pe-ale tale.
 ANNA: Nu trebuie să te gîndești la moarte.

ABSALON: Ai dreptate, dar nu pot să n-o fac. Știu că moartea mi-e hotărîtă.
 ANNA: Cîine-ți poate dori moartea?

ABSALON: Adevărat, cine-ar putea? Anna, tu nu dorești niciodată ca eu să mor?
ANNA: Eu? De ce așa dori-o?
ABSALON: Fiindcă am fost nedrept cu tine. Nu te-am întrebat dacă mă iubeai. Te-am luat... numai pentru că erai tină. Nedreptatea aceasta n-o voi putea repara niciodată.

ANNA: E adevărat. Mi-ai luat tinerețea și bucuria. Am visat o dragoste. Am visat un fiu pe care puteam să-l iubesc. Dar nici asta n-ai știut să-mi dai. Și mă-ntrebi dacă ți-am dorit vreo dată moartea; da, am dorit-o de sute de ori. Când erai lângă mine și când erai departe... Dar nu ți-am dorit-o niciodată atât de mult ca acum, de când Martin și cu mine...

ABSALON: Martin și tu...
ANNA: Da, eu și Martin. Acum o știu. Și de aceea ți doresc moartea. Înțelegi?
ABSALON: Martin! Martin! (geme)
ANNA: (strigă)

MARTIN: Tată, tăă!
MERETE: Ce se petrece? Oh... Absalon!
ANNA: Oh, bunico!
ANNA: Martin, Martin, Martin, Martin, Martin!
MARTIN: Da...
ANNA: Martin, Martin, oh, Martin!

BENTE: Pot să veghez eu, acum?
MERETE: Nu. O să vegheze Martin, în noaptea asta.

ANNA: De ce ești așa de tăcut? De ce nu vorbești?
MARTIN: Știa tot?
ANNA: Ce vrei să spui?
MARTIN: Tatăl meu știa de noi doi?
ANNA: Oh, Martin!
MARTIN: I-ai spus-o tu? E adevărat? O știa. De aceea m-a chemat.
ANNA: Mi-e frig, încălzeste-mă, Martin.
MARTIN: Tatăl meu... încă ți aud glasul.
ANNA: Martin... Martin...

IX

ANNA: Plîngi pentru el... Sau pentru mine?
MARTIN: Pentru mine însumi.

ANNA: De ce?
MARTIN: Oh, aș vrea să fiu mort. Totul, totul s-a sfîrșit.
ANNA: Nu. Martin. Totul, acum totul începe.
MARTIN: Nu pentru mine.
ANNA: Pentru noi.
MARTIN: De ce a murit?
ANNA: A murit pentru noi.
MARTIN: Anna, mi-e frică de tine. Mi-e frică de cea pe care o iubesc.

ANNA: Pleci?
MARTIN: Da.
ANNA: Nu te gîndești la mine?
MARTIN: Mă gîndesc numai la el.
ANNA: Martin, Martin, Martin!
MARTIN: Bunico, rămîn eu să veghez.
ANNA: Vrei să veghez cu tine?
MARTIN: Nu, vreau să fiu singur.
ANNA: Mă ocolești?
MARTIN: Pe mine însumi mă ocolesc, Anna; ar trebui să-împlorăm iertarea.
ANNA: N-am săvîrșit nimic care trebuie iertat. Și știu că oricum ne-ar fi iertat.

MARTIN: El e înaintea lui Dumnezeu și ne învinovățește.
ANNA: Nu, Martin! Se roagă pentru noi fiindcă ne vede suferind.
MARTIN: Îți amintești când te gîndea... la moartea lui? Tu ai voit să moară...
ANNA: Mă gîndeam numai.
MARTIN: Îți doreai moartea. Și-ai reușit să-l faci să moară.

ANNA: Martin...
MARTIN: Aveai puterea să-l faci să moară? Răspunde-mi!
ANNA: Vrei să mă trimiți pe rug?
MARTIN: Ai vrut, i-ai invocat moartea? Spune-mi-o!
ANNA: Întoarce-te în tine, Martin, te iubesc. E singura mea crimă.
MARTIN: Tu l-ai făcut să moară.
ANNA: Nu mă face să înnebunesc; Martin, crede-mă. N-am fost eu.
MARTIN: Vîno. Jură pe sicriul lui.
ANNA: Martin, n-am fost eu. Mă crezi, acum?
MARTIN: Da, Anna, ne-am mai putea regăsi?
ANNA: Cine ne-ar putea împiedica?

MARTIN: Umbra lui.
ANNA: Nu trebuie să ne temem de morți.
MARTIN: Te gîndești la bunica mea?
ANNA: Da, Martin, eu te iubesc și tu mă iubești. Am păcătuit împreună, împreună să fim în nenorocire. Dacă «ea» m-ar învinovăți, ai rămîne alături de mine?
MARTIN: Da, o făgăduiesc.
ANNA: Nu mă vei părăsi?
MARTIN: Anna, simțeam așa de legați că nimeni nu ne-ar putea dezlega.
ANNA: Văd zile minunate venind... Vor fi zile fericite...

X

COR DE BĂIEȚI

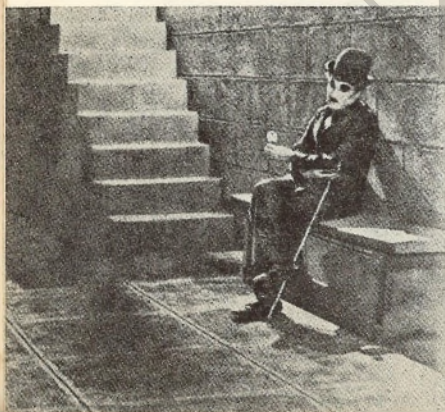
MARTIN: Ca... flu... și moștenitor al... celui mort, vă mulțumesc în numele meu, al soției și al mamei, pentru că ați venit aici... să vă rugați pentru el. Sînt atât de trist că... Dumnezeu mi-a dat un tată desăvîrșit, cum alții n-au avut. Tată, atât de mare a fost bunătatea ta înțit viața mea va fi un imn de mulțumire către Domnul... Acum... acum... că nu... mă ești aiei printre noi... remușcarea mă chinuiește... și nu-mi dă pace, lărtă-mă, tată... iartă-mă și roagă-te pentru mine. Și acum după ocbel, mîrturisesc... înaintea lui Dumnezeu și a oamenilor că... de moartea tatălui meu nu trebuie învinuit nimeni. Soția lui era alături de el cînd a murit, iar mama lui și cu mine, i-am cules ultima respirație...

EPISCOPUL: Pace veșnică și lumină fără de sfîrșit dă-i, o, Doamne.
MERETE: O clipă. Eu trebuie să vorbesc. Dacă fiul tău, am să vorbesc eu. Absalon a fost ucis de aceea care azi... printre noi... îl plînge. Cerveiață pentru viață... singe pentru singe...
MARTIN: Să nu o credeți. Răspund eu de soția tatălui meu.
MERETE: Am spus doar purul adevăr.
MARTIN: Credeți că n-aș răzbuna moartea tatălui meu?
MERETE: Da, așa e. Fiindcă ești al ei. Te posedă. Te-a vrăjit cu ajutorul Necuratului. Cu ajutorul Diavolului și-a ucis soțul. O denunț ca vrăjitoare. Să neg, dacă poate.
EPISCOPUL (murmurînd): Doamne, ajută-mă să văd.
ANNA: Cu ajutorul Diavolului?
EPISCOPUL: Ai înțeles învinuirea? Ca să se facă lumină asupra adevărului, hotărîsc să jur... cu mîna pe mort. Ești gata... sau nu... să te supui încercării?
ANNA: Absalon, jur... jur... eu... jur... eu... Te-ai răzbunat, acum... cu ajutorul Satanei lărtăm vrăjii fiul... te-am ucis... am făcut rău... cu ajutorul... celui... rău... și acum o știu. Acum o știu... acum o știu... Te văd printre lacrimi dar... nimeni... acum... nu mi-l usucă.

FIN

În românește de ȘTEFAN DELUREANU

CHARLOT
și
«Luminile orașului»



CHARLES S. CHAPLIN

UN REGE LA NEW-YORK

VACARM: La moarte! La moarte Shahdov!

VOCE: Vrem capul lui Shahdov!

PRIMUL INSURGENT: Unde e?

AL DOILEA INSURGENT: A fugit! În camera tezaurului!

TOȚI: Da, să mergem... repede... repede.

AL DOILEA INSURGENT: Hoțul ăla! A luat repede totul și-a șters-o!

VOCI DE ZIARIȘTI: Uite!... uite!...

REPORTER: Majestate, vreți să adresați câteva cuvinte poporului american?

JAUME: Un moment, vă rog, REPORTER: Cine sînteți dumneavoastră?

JAUME: Ambasadorul Majestății sale!

REGELE: Jaume!

JAUME: Majestate! Sînt fericit să vă văd teafăr!

REGELE: Ah! Ah! Le-am făcut-o! Ah! Ah! POLITIST: Hal, băieți, haide, lăsați-ne să trecem... Vă rog, vă rog!

REGELE: Valorile mele sînt în siguranță?

JAUME: Înregistrate toate pe numele doctorului Voude!

REGELE: Cum?!

JAUME: În calitate de prim ministru, a vrut să se ocupe el.

REGELE: Ei? Nu m-aș încrede în escrocul ăla nici dacă... Oh! Ah! Iată-l aici!

VOUDEL: Majestate!

REGELE: Ah, ah! Valorile mele? Unde sînt?

VOUDEL: Fiți liniștit... Puse la loc sigur!

REGELE: Pe numele meu?

VOUDEL: Ei, nu putem discuta despre asta aici, Majestate... Mai întîi... să scăpăm de ziariști!

REGELE: Hm!

VOUDEL: Hm! Pe aici, vă rog...

VOCI: Vă rog, Majestate!

PRIMA VOCE: Zimbiți, Majestate!

A DOUA VOCE: Una de aici.

A TREIA VOCE: Acum alta de aici.

A PATRA VOCE: Una serioasă, acum.

VOUDEL: Vă rog, vă rog, domnilor! Gata cu fotografiile! După cum știți,

Majestatea Sa Regele Shahdov a scăpat de o revoluție înspăimântătoare... Sper de aceea că veți limita cît mai mult posibil întrebările. Începeți, domnilor!

REPORTER: E adevărat că ați fugit cu tot bagajul?

VOUDEL: Hm... Dacă faceți aluzie la ceea ce în mod legal aparține guvernului Majestații Sale, documentele au fost sustrate... din minile revoluționarilor, niște hoți și asasini.

REPORTER: Unde sînt acum?

VOUDEL: Întrebare cu caracter privat la care nu pot să răspund.

REGELE: Răspundeți, totuși.

VOUDEL: Au fost depuse la o bancă.

REPORTER FEMEIE: Pe numele cui?

VOUDEL: Nici la asta nu pot să răspund.

REGELE: Răspundeți, totuși.

VOUDEL: Ca prim ministru al guvernului Majestații Sale, le-am depus pe numele meu pînă cînd Majestatea Sa va hotărî altfel.

REGELE: Voi hotărî altfel.

VOUDEL: Fiți calm, Majestate... Va trebui să treceți înțeli pe la Biroul Imigrației. Mai sînt alte întrebări?

REPORTER: Majestate! Vorbiți-ne despre lupta pentru energia atomică!

REGELE: Ah! Tocmai din cauza ei... am pierdut tronul. Eu voiam energia atomică pentru întrebuințări pasnice, ministrilor mei preferau bombele. Totuși, am cu mine... planuri nucleare care vor revoluționa viața modernă și vor crea o lume... nelncăpuită vreo dată...

VOUDEL: Majestate, dacă vă pot întrerupe, sîntem așteptați la Biroul Imigrației.

REGELE: Vă rog să mă scuzați.

FUNCTIONAR: Mm... Pe aici, Sire.

VOUDEL: Asta-i tot, pentru astăzi!

FUNCTIONAR: Aici, Sire, pentru amprentele digitale.

REGELE: Ah, iată.

FUNCTIONAR: Mina dreaptă, vă rog.

REGELE: O, da.

RADIO REPORTER: Majestate, vreți să adresați cîteva cuvinte poporului american?

REGELE: Sînt foarte mișcat de caldă sa ospitalitate. Această țară cu inimă mare se arată întotdeauna astăzi de plină de încredere față de aceia care caută în ea un refugiu din fața tiraniei... Mulțumesc.

REPORTER: Iată! Sosește!

Majestate, zîmbiți!

ALT REPORTER: Încă una, vă rog. Dar serioasă.

VOUDEL: Pe aici, Majestate. Acesta e inventarul Tezaurului, Sire. Sper că e de ajuns pentru a vă risipi bănuielele.

REGELE: Puteți spune «anxietatea» și să ne evităm o neplăcere reciprocă.

Tezaurul nostru era tot aici?

VOUDEL: Tot, Sire.

REGELE: Înțeleg, revoluția! Dar registrele și documentele?

VOUDEL: Nu a fost timp să le salvăm.

REGELE: Hm, văd... Fondurile tezaurului și valorile mele sînt depuse la National Bank?

VOUDEL: Absolut, Sire.

REGELE: Să mergem să le luăm.

JAUME: Acum e tirziu, Majestate, băncile sînt închise.

VOUDEL: Mai e ceva, Sire?

REGELE: Nu, doctore Voudel, dar să fiți gata mîine dimineață la zece. Băncile deschid la ora aia, nu?

JAUME: Da, Sire. Știați că a luat el fondurile tezaurului?

REGELE: Nu știam și nici nu mă interesează.

JAUME: Dar presa vă acuză pe dumneavoastră.

REGELE: Un rege e acuzat de atîtea lucruri, Jaume.

JAUME: Majestate, dar trebuie să țineți minte...

REGELE: Să țin minte! Ah, după tot ce-am pățit, prefer să uit... În seara asta chef și veselie! Vreau să văd orasul!

JAUME: Încet, Majestate, încet.

REGELE: Ah, Jaume, ce înseamnă să respiri aerul ăsta liber! Minunată, splendidă Americă! E tinerete! Cîldură! Bucurie de a trăi! Cu tot farmecul ei... New York! America!

REGELE: Atunci, unde mergem, Jaume?

JAUME: Vreți să mergem la cinema?

REGELE: Cu plăcere. Aici?

JAUME: Da.

REGELE: Poate că înăuntru e mai puțin vacarm. Mi se pare că aici e mai rău decît afară!

JAUME: O să fie mai multă liniște cînd începe filmul.

REGELE: Crezi că asta face bine?

II.

REGELE: Ati înnebunit?

O FATĂ: Doamne, cad în extaz! Swing me round, let me go!

REGELE: Ma-muscă! E complet nebuună! Rîndul înțeli, Nu sîntem prea aproape?

JAUME: Nu erau alte locuri, Sire.

(secerță film)

O FEMEIE: Cine e? Leonard!

UN BĂRBAT: Trebuie să te omori, păpușă. E spre binele tău.

O FEMEIE: N-au nimerit-o.

CRAINIC: Da, n-au nimerit, dar dumneavoastră nu puteți să nu vedeți această capodoperă. Un alt mare film. Bărbat sau femeie? O dramă cu teză.

BLONDA (cu voce de bărbat): E inutil, dragă. Nu e loc pentru dragostea noastră în această lume.

UN BĂRBAT (cu voce de femeie): Cine spune? Putem merge în Danemarca!

CRAINIC: Cinematograful înfruntă acum chiar problemele cele mai scabroase. Bărbat sau femeie? Vineri, pe acest ecran: «Marte vine în galop!»

COW BOY: Sus labele, ticăloșilor!

(Se termină filmul.)

REGELE: Să mergem.

MAÎTRE D'HOTEL: Pe aici, domnilor... Vine imediat un cheher.

REGELE: Ah, aici se respiră! Nu e gălgăie. Mii de multumiri.

JAUME: A, mulțumesc.

REGELE: Ce iei?

JAUME: Nu știu.

REGELE: Cred că o să iau... icro negre.

Și tu?

JAUME: La fel.

REGELE: Icre negre.

CHELNERUL: Ce?

REGELE: Icre negre.

CHELNERUL: Cum?

REGELE: De-astea. Icre negre!

JAUME: O să iau altceva. Aveți supă de broască țestoasă?

REGELE: Broască țestoasă. Da. Broască țestoasă. Două.

CHELNERUL: De care?

REGELE: Broas... broască țestoasă — Broască țestoasă. Supă.

CRAINIC TV: Bună ziua, bărbați și femei din America, și de pe vapoarele de pe mare. Acesta e teleanurnalul de ora zece.

Regele Shahdov, suveran detronat din Estrovia, scăpat ca prin minune din Țara lui cu fondurile Tezaurului, a sosit în America. Regele Shahdov aduce cu sine o avere uriașă și planuri atomice care vor putea, dacă se realizează, să dea naștere unei lumi nemăînchipte.

JAUME: Majestate, Voudel a fugit azi noapte cu avionul în America de Sud!

REGELE: Cheamă banca!

JAUME: Am și chemat-o. Toate fondurile și valorile au fost retrase din ziua sosirii dumneavoastră.

REGELE: Hm! A furat tot!

JAUME: Să-l denunțăm numaidecît poliției pentru fur!

REGELE: La ce bun? Nu-aveam dovezi, nici drepturi legale. Sîntem la pămînt, Jaume.

JAUME: Mai rămîn planurile atomice.

REGELE: Doar copiiile. Dar ele nu vor găsi finanțatori.

REGELE: Și cînd te gîndești că va acuză că ați fugit cu fondurile Tezaurului!

REGELE: Aproape că prefer. Mai bine un escroc inteligent, decît un suveran detronat.

JAUME: Alo! O, foarte bine. Majestatea Sa Regina... urcă. Mă duc s-o primesc.

REGELE: O, Jaume. Nici o vorbă despre dezastul nostru.

JAUME: Majestate, pot să vă spun că mica mea avere e la dispoziția dumneavoastră?

REGELE: Jaume, dragă Jaume, dacă găsim finanțatori pentru planurile atomice,

o să avem la bani cât o să vrem. Irène !
Draga mea.

REGINA: Jaume !

REGELE: Cînd ai sosit ?

REGINA: Acum o oră. Cu avionul, de la Paris.

REGELE: Singură ?

REGINA: Da... ce lucru îngrozitor !

REGELE: Ei, în definiție capul mi-e încă pe umeri. Cum se simte mama dumneavoastră ?

REGINA: Excelent, mulțumesc.

REGELE: Bine. Rămîneți mult ?

REGINA: Ei... Aș vrea să mă întorc la Paris cît mai repede cu putință.

REGELE: Foarte bine. Foarte bine, foarte bine... N-o să vă rețin mai mult decît trebuie. Cred că acum va trebui să ajungem la o soluție între noi doi. Irène, am fost întotdeauna prieteni, buni prieteni, dacă altceva nu... Totdeauna sinceri și leali, chiar dacă căsătoria noastră a fost doar o treabă de stat. N-ați fost fericită și, nefiind dumneavoastră, n-am fost nici eu.

REGINA: Vina a fost doar a mea.

REGELE: Prostii. Erați tînră și foarte îndrăgostită. Din nefericire, nu de mine. Nu, nimeni nu-i vinovat. Tronul, poate... și acum tronul nu mai există.

REGINA: Vă... gîndiți la divorț ?

REGELE: Mă gîndesc să vă fac fericită.

REGINA: Voi face ceea ce vreți.

REGELE: Vreau să pun capăt anilor amari pe care i-ați petrecut cu mine.

REGINA: N-au fost de loc amari.

REGELE: Să spunem atunci anii de dezaor comical. Curaj ! Vă comand ceva de mîncare.

REGINA: De ce trebuie să fie viața așa de complicată ?

REGELE: Ar fi plicicisitoare dacă n-ar fi așa ! Alo ?

VOCE DE FEMEIE: Spuneți, domnule.

REGELE: Dați-mi restaurantul, vă rog.

VOCE DE BĂRBAT: Restaurantul.

REGELE: Ei ! Vreți să-mi trimiteți meniul ? Imediat !... Aștept !

UN BĂIAT: O telegramă, domnule.

REGELE: O, mulțumesc. Credeam că e meniul. Cer scuze, Jaume !

JAUME: E tot infernală aia de Cromwell pentru masa de astă seară !

Sînteți tot așa de hotărît să nu mergeți ?

REGELE: Extrem de hotărît. Rămîne un singur lucru de discutat, înțelegerea.

REGINA: N-am nevoie. Sînt foarte bogată, o știți.

REGELE: Afirmatie de necrezut, pentru o femeie care divorțază.

REGINA: Vă dați seama că azi e aniversarea nuntii noastre ?

REGELE: Păreți mai fericită acum decît atunci !

REGINA: Se pare că am fost însoportabilă !

REGELE: Fiind vorba de o lună de miere, putea să fie mai distractivă...

REGELE: Vă iubeam... mă făcusem făturlă !

REGINA: Cum e cu putînță...

REGELE: Vă credeam prea tînră ca să vă cunoașteți pe dumneavoastră înșivă.

Mă înșelam. Dar n-ați mîncat nimic !

REGINA: Nu mi-e foame.

REGELE: Să vă comand altceva ?

REGINA: Mulțumesc. Trebuie să mă pregătesc de plecare.

REGELE: Vă întoarceți la Paris ?

REGINA: Da. Și dumneavoastră ?

REGELE: Voi rămîne aici.

REGINA: De ce ?

REGELE: Bani.

REGINA: După zăre, aveți miliarde...

REGELE: O să-mi trebuiașcă pentru a realiza planurile mele atomice. Scuzați-mă. Alo ?

VOCE DE BĂRBAT: Aici e «Transatlantic Airways». Am rezervat un loc în avionul de cinci treizeci pentru Paris, dacă Majestatea Sa Regina dorește să plece.

REGELE: Mulțumesc. Într-adevăr Majestatea Sa dorește să plece. Nu-i așa ?

III

REGINA: O ! Curierul !

UN HAMAL: Da, doamnă.

REGINA: Biletul meu !

HAMAL: Iată-l, doamnă.

REGINA: Mulțumesc.

REGELE: Iată ciocolatele cu alune... și revistele de cinema care vă plac așa mult.

JAUME: Permiteți, doamnă ?

REGINA: Mulțumesc, Jaume.

MEGAFON: Pasagerii pentru Londra, Paris și Roma sînt rugați să se urce în avion.

REGELE: E pentru dumneavoastră.

REGINA: Adio.

REGELE: Adio, dragă.

REGINA: Aveți grijă de dumneavoastră.

REGELE: Nu uitați revistele.

REGINA: Scrieți-mi dacă vă trebuie ceva.

REGELE: Am să o fac.

REGINA: Și dați-mi vești, din cînd în cînd. Nu uitați !

REGELE: Nu voi uita.

JAUME: Alo, da ? Tot Cromwell pentru masa de astă seară !

REGELE: Răspunsul e nu.

JAUME: Sînteți sigur că n-o să vă schimbăți părerea ?

REGELE: Nu sînt la dispoziția primului venit pentru o masă gratis.

JAUME: Îmi pare rău, dar Majestatea Sa nu va putea veni astă seară.

REGELE: Cine-i această Cromwell ?

JAUME: O femeie influentă aici. Publică reviste pentru doamne și are o importantă rețea de televiziune.

REGELE: Bine. Nu aspir la gloria televiziunii și nici să scriu articole pentru doamne. Încă n-am ajuns aici... Și apoi... recepțiile nu mă atrag.

JAUME: Ah, Majestate, v-a turburat plecarea Reginei.

REGELE: A se despărți înseamnă a muri puțin.

JAUME: Majestatea Sa era foarte tristă cînd a plecat.

REGELE: Hm.

JAUME: Sînteți sigur că vreți să divorțați ?

REGELE: Sînt sigur că ea vrea.

REGELE: Și eu, dimpotrivă, aș jura că încep să vă iubesc.

REGELE: Mi-o doresc, Jaume, mi-o doresc.

ANNA: Opo ! Ajutor ! Ajutor !

REGELE: Vreți ajutor ?

ANNA: Ajutor !

JAUME: ...Eu... eu... eu... e mai bine să telefonezi jos.

REGELE: Stați, stați unde sînteți ?

ANNA: Ajutor ! Plecați ! Ajutor !

REGELE: Aș vrea... aș vrea să vă decidez.

ANNA: Ajutor !

REGELE: Un moment ! Unde sînteți ?

ANNA: Ooo !

REGELE: Fiți bună, fiți bună... Sosesc.

Întădă ! Așteptați.

ANNA: Ooo ! Dar ce... !

REGELE: O, sînteți acolo !

ANNA: Cînd sînteți dumneavoastră ?

REGELE: Sînt, eh ! Regele Shahdov.

ANNA: O !

REGELE: Ce vi s-a întîmplat ?

ANNA: Mi-am sucit piciorul...

REGELE: Aș putea, ei... eh !

ANNA: Mulțumesc. Vai !

REGELE: Nu vă fac rău. Am mîină ușoară.

ANNA: Mă cheamă Anna Kay. Încîntată.

REGELE: Și eu, mulțumesc.

ANNA: Îmi închipuial că vă întîlneșcă

astă seară la Cromwell.

REGELE: Îmi pare rău, dar nu mă duc.

ANNA: O, nu ! S-ar simți toți așa de prost !

REGELE: Într-adevăr ? Jaume, răspunde la telefon.

JAUME: Da, Majestate.

REGELE: Ei ! Desigur, dacă ați fi și dumneavoastră, poate m-aș răzgîndi...

ANNA: Bine ! Telefoniez imediat că veniți.

REGELE: O, nu, nu încă. De abia ne cunoaștem. Tîtît...

ANNA: Dar trebuie să telefoniez.

REGELE: Și eu trebuie să fac o baie caldă !

JAUME: Doamnă Cromwell, nu insiști, Majestatea Sa e foarte hotărîtă și nu va veni.

CRAINICUL: Salut, dragă ! Ești nervos, plicisit, îngrijorat ? Nu-ți fie teamă.

Ajunge o bere Whitbread, licoș spumșoasă, și devii vesel, sănătos, radios.

Retineți ! Beți berea Whitbread.

JAUME: Majestate, e tot doamna Cromwell.

REGELE: Ea e ? Bine, mi-am schimbat părerea. Mergem.

JAUME: Nu înțeleg.

REGELE: Chiar așa, mergem.
JAUME: V-ar displace dacă aş rămîne acasă? Mă simt cam obosit.
REGELE: Dacă ești obosit... Sigur.

BILL: Nimeni nu vrea să vorbească cu mine. Cum vă simțiți? O! Aici, chelner! Te rog! Ei! Ei! Hei, Texas.

Texas: Dragă Bill! De unde ai apărut?
BILL: De la Clubul Alcoolizaților.
MONA: Hei, Texas! Bill!

TEXAS: Hei!
BILL: Mona, când mîncăm?
MONA: Imediat ce vine Majestatea Sa.
BILL: Oo!

MONA: Unde-i Anna?
TEXAS: Uite-o colo!
MONA: Anna!

ANNA: Eh, lam pescuit!
MONA: Felicitări, dragă! Dar cum ai reușit?

ANNA: Am luat o cameră lingă a lui.
TEXAS: Așadar, acum locuiești la Ritz?

ANNA: Mă feresc! E primejdios! O șterg iar acasă în seara asta.

BILL: Așadar, veți avea un rege în programul vostru?!

ANNA: Nu striga, el nu știe.
TEXAS: Ce fel de om e?

MONA: O! se zice că e foarte plăcut și distractiv cînd e vesel... Aveți grijă să-l înveseliți!

ANNA: Pfiu!

MONA: Anna, îți predau comanda: am un sot, pe aici... Fred! Te căutam!

FRED: Iată-mă, scumpo!

MONA: Cine face de pază jos?

FRED: Portarul. Va telefona de îndată ce apare Regele.

UN MAJORDOM: Scuzați.

BILL: Ascultă, Fred!

FRED: Ce-i?

BILL: Există un fel special... de-a... saluta un rege?

FRED: Da, sigur, n-ai fost niciodată prezentat la curte?

BILL: Numai în trecut!

TEXAS: Nu te lăsa impresionat, Bill. Imită doamnele, și spune, O, încă ceva. Nu te așeza înaintea Regelui.

BILL: Dacă mai întîrzie încă puțin, mă găsește la pămînt!

VERA: Și pe mine!... Cu genunchiul meu umflă!... Ei, să stăm jos măcar pînă vine... Oh!

MAJORDOM: Majestatea Sa Regele Shahdov!

MONA: Majestate, pot să vă prezint pe Miss Anna Kay?

REGELE: Cum vă simțiți? Sintem vechi prieteni...

MONA: Și pe doamna Rochauser.

REGELE: Doamnă...

DOAMNA ROCHAUSER: Majestate!

MONA: Miss Pam Butterworth.

PAM: Încintată.

MONA: Domnul Bill Johnson.

REGELE: Încintat.

BILL: Scuzați.

MONA: Doamna Vera Loose.

DOAMNA LOOSE: Încintată.

UN TEHNICIAN: Mă auzi?

VOCEA LUI HANK: Da?

UN TEHNICIAN: E acolo.

ANNA: Hank, cum merge?

HANK: Gata pentru transmisie. Care e programul?

ANNA: Încep cu dezodorizantul, dacă se prinde, încerc cu Regele. Tu filmează în acest timp.

HANK: Veți auzi un șuerat cînd e gata.

ANNA: De acord.

IV

REGELE: Scuzați întrebarea, nu e El Greco?

FRED: O, nu, chelnerul e filipinez.

REGELE: Ah!... Vorbeam de tablou.

FRED: A... nu știu. L-a cumpărat nevastă-mea la o licitație.

REGELE: Intr-adevăr?

FRED: ... Majestate Voastră vrea să-l ia loc?

REGELE: Mulțumesc.

MAJORDOM: Majestatea Sa e servită.

MONA: Nu găsiți că Anna Kay e fermecătoare?

REGELE: Foarte, din cît am putut să văd.

În sănătatea dumneavoastră, doamnă!

Ei... ei... Cum merge glezna?

ANNA: Mult mai bine, mulțumesc Sire.

REGELE: Bateți la ușa mea, dacă o să vă mai fie rău... Cînstit vorbind, mi-o doresc.

ANNA: Așadar, vreți să sufăr?

REGELE: Vreau să vă mai văd.

ANNA: Uf... e înghesușul aici înăuntru.

REGELE: Nu deajuns.

ANNA: Și un aer foarte viciat.

REGELE: Nu mi se pare deloc.

ANNA: Dar din fericire, în ziua de azi nu mai e o problemă mirosul de sudoare în camerele aglomerate.

REGELE: Ce spuneți?

ANNA: Cîte fete frumoase... rămîn fără cavaleri... și nu știu de ce!

REGELE: Nu... nu reușesc să vă înteleg...

ANNA: Motivul e M.S.!

REGELE: M.S.?

MONA: Mirosul de sudoare!

ANNA: Dar acum e complet învins de acel genial mijloc care e FRESH! Mira-

culosul, ușorul, excelentul desodorizant... care păstrează subsoarele uscate.

Nu uitați: veți reuși să aveți succes... numai dacă subsoarele voastre vor fi uscate! Iată de ce femeile frumoase folosesc FRESH. Folosiți-l mereu, fiți

proaspete, frumoase și proaspete cu dezodorizantul FRESH!

REGELE: Dar cine e fata asta? Pare cam tîcînată.

MONA: E o excepțională specialistă în publicitate.

REGELE: Înteleg... Profesia i s-a urcat la cap. Vise împlăd de atunci de-astea?

ANNA: Credeți că-s nebună?

REGELE: Oh... o cunosc! O știu!

ANNA: Eu în schimb știu că Majestatea voastră e un actor magnific, care a recitat Hamlet.

REGELE: Oh, mici reprezentații private!

ANNA: Așa da orice să vă văd!

REGELE: Poate într-o seară... cine știe...

ANNA: De ce nu astăzi seară?

REGELE: Da. Mai târziu, în particular.

A fi sau a nu fi.

ANNA: Acum.

REGELE: Cum?... Aici!?

ANNA: De ce nu?

REGELE: O, nu, nu, nu! O, nu!

ANNA: Liniște! Doamnelor și domnilor, avem privilegiul să asistăm... la un eveniment istoric memorabil. Majestatea Sa Regele Shahdov cu grație consimte să declame Hamlet, faimosul monolog...

REGELE: Eh, sint diverse moduri de a interpreta Hamlet. Ca pe un prinț palid, absorbit de gânduri, fără sînge...

sau energic și impetuos... Pe care îl preferați?

BILL: Pe acela robust și viciol.

REGELE: Foarte bine:

A fi sau a nu fi: iată-năbrearea / Mai nobil e să-duri în cuget, oare, / Săgeți și praștile-urșitei rele, / Sau apucînd o armă tu să curmi al / Restrîcștilor noian? Să mori,

să dormi / Nimic mai mult. Și printr-un somn să știi / Că pui sfîrșit durerii sufletești / Să-țitor miile de alte suferințe, /

Ce sînt a cârnii parte. E-o-ncheiere / Chiar foarte de drit. Să mori, să dormi / Să dormi, dar cine știe? Să vizezi! /

Aici e greu! Căci în somnul morții, / Cînd al scăpat vremelnicului caler, /

Ce vise-ai și al să-mi poți visa? / E totmai ce ne-îdeamînă-a sovii, / Și aici e teama care dă năpasta! / Un trai acit de lung.

Cine-ar masta / Să rabde biciul și disprețul lumii, / Despoticul bun-plac, băvava legii, /

Sfidările din partea celor mîndri, / Dureera dragostei ne-mpărtășite, / Trufia stăpînirii și-njosirea / Prin cel nemernici, a destoiniciei /

Cînd poate să-și dea singur dezlegarea / C-un vîrf de jungler? Cine... / Nu mai țin minte...

ANNA ȘI MONA: O, nu, nu, vă rog, continuați...

REGELE: Nu, nu, nu. Îmi pare rău.

CRAINICUL: Ați asistat la o reprezentație Hamlet cu Majestatea Sa regele Shahdov. Și acum, Serbarea regală cu surpriză de Anna Kay, și numele stației.

Aici transmite K.X.P.A.

ANNA: Nu știu cum să vă mulțumesc!

Ce privilegii! Și ce mai geniu!

REGELE: V-a plăcut?

ANNA: O, aveți o forță atît de mare, o căldură!... Ce actor sublim ați fi!...

și... Dar actorilor nu le e de ajuns numai geniu!

REGELE: O, desigur...

ANNA: Le trebuie și dinți sănătoși!

REGELE: Firește.

ANNA: Și sînteți sigur că puteți înfrunta publicul fără să riscați să-l dezamăgiți?

REGELE: O, Dumnezeu, iar începeți!

ANNA: Și un actor, poate oare să susțină proba scenei dacă nu e sigur? Numai cu pasta de dinți Oxytone va avea siguranță și încredere, pasta de dinți Oxytone miroase a violele, Oxytone oprește carile, distruge reziduurile de alimente, și redă dinților candoarea lor inițială. Cu Oxytone, seara, ziua, dimineața, senină, fără remușcări vă va fi viața!

REGELE: Știți, îmi dați un complex groznic!

ANNA: Cu-adevăr?

REGELE: Mă temeam că sînteți nebună, dar acum sînt sigur.

ANNA: Credeam că vă plac oamenii un pic serfinți!

REGELE: Da, dar nu acela care se tăvăleşc în pastă de dinți!

ANNA: A fost o asociație de idei, milne trebuie să merg la dentist.

REGELE: O, ce plictisesc!

ANNA: Da, foarte plicticos. Sînteți intr-adevăr foarte simpatic!

REGELE: Găsiți? Să vă povestesc anecdotele mele. Pe cele picante.

VOCE DE FEMEIE: Anna, nu reșine pe Majestatea Sa numai pentru tine!

MONA: Majestate, nu putem participa la o conversație comună?

REGELE: Ee... noi... vorbeam despre dentiști. Eu îl urăsc fiindcă atunci cînd omul e lipsit de apărare, cu gura plină de instrumente, ei se duc... să răspundă la telefon.

MONA: Da.

REGELE: Vă dau un exemplu... Permiteți!

MONA: Vă rog.

REGELE: Un exemplu... doar unul. Iată... vreți să deschideți gura? Mulțumesc. Acum, cînd sînteți în această poziție... invariabil sună telefonul.

El răspunde, dumneavoastră stați nemiscată... Vă tratează ca pe un lighean.

UN CRAINIC: De o oră și jumătate v-ați distrat cu Regele Shahdov în programul Seară cu surpriză de Anna Kay. Aici e K.X.P.A...

REGELE: Jaume! Încă treaz?

JAUME: N-am închis un ochi.

REGELE: Adevărat?

JAUME: Majestate! După refuzul dumneavoastră de a apărea la televiziune, să vă văd recitînd Hamlet! Să băgați cuțite și clești în gura vrăjitoarei aceleia!

REGELE: Ai înnebunit?

JAUME: Poate, după cite am văzut.

REGELE: Mai văzut la televiziune?

JAUME: E un lucru absurd!

REGELE: Ce stupid! Mi s-a părut mie ceva ciudat... Ascuseseră mașinile!

JAUME: Ce vreți să spuneți?

REGELE: Eu nu știam nimic.

JAUME: Ce infamie! Urmăriți-l pentru daune!

REGELE: Să leșim puțin la aer.

JAUME: Dar e tirziu, Majestate.

REGELE: Nu pot să dorm. Îmbracă-te, mergem la un night club.

JAUME: Ar trebui să ne întorcăm în Europa.

REGELE: Prostii, avem nevoie de bani.

JAUME: De acum înainte nici un om de afaceri n-o să vă ia în serios.

REGELE: De ce?

JAUME: Majestate! Un rege care face pe Hamlet la Televiziune! Au să vă creadă smîntit.

REGELE: Găseți că e mai serios să alerg după o minge de golf pe o pașiste?

Și totuși sînt destui care o fac.

JAUME: Sîntem ruinați.

REGELE: Vorbe!

SOTIA: John, la uită-te cine e!

BĂRBAT DIN SUD: O! Domnule Rege, pot să vă felicit. Ne-am strîmbat fălcile la programul de televiziune toată seara. Tîneți minte ce vă spun: aveți mare talent și, pentru un Rege, sînteți un adevărat democrat!

REGELE: Mulțumesc. Sînteți prea bun.

BĂRBATUL DIN SUD: N-ați vrea să-i stringeți mina soției mele? Lalla, iată pe Majestatea sa... scuzați, Rege, cum vă cheamă?

REGELE: Shahdov.

BĂRBATUL DIN SUD: Da, da, Regele Shahdov.

SOTIA: Felicitări. Aș putea avea un autograf pentru copil?

REGELE: Da, sigur, închipuiți-vă. N-aveți, hm, o foaie de hirtie?...

SOTIA: Am numai de aceea de șters fardul.

REGELE: E tot una. Un toc.

SOTIA: N-am nici un toc.

BĂRBATUL DIN SUD: Dar Lalla, cum vreți să scrie fără toc?

REGELE: Mulțumesc.

SOTIA: Să sperăm că n-o să se strice tocul.

REGELE: Ei, ei!

UN BĂRBAT: Sire, aș putea să capăt un autograf, vă rog?

SOTIA: Mulțumesc.

V

JAUME: Dați-mi amănuntele!

FACTOR: Poșta, domnule.

JAUME: Du-o acolo. Alo?

REGELE: Telefonul ală sună fără întrerupere de-o săptămînă. Nu poți să ai o clipă de liniște!

JAUME: Da, o să aflați... Era Societatea Colir Juniper... Oferă 5000 de dolari pentru programul ei.

REGELE: Juniper... cum?

JAUME: Colir. Și aici o ofertă de la Berea Regală.

REGELE: Răspunsul e nu. Bere Regală!

JAUME: Treceți în camera cealaltă.

REGELE: Poftiți! Poftiți!

JOHNSON: Ah! Majestate, numele meu e Johnson. Agent de publicitate la Brînză «Coroana». Ce mai, pe scurt:

pentru două vorbe la televiziune, în total numai 40 de secunde, Brînză Coroana vă oferă, una peste alta, 10.000 de dolari. Trebuie doar să întîndeți brînză pe o bucată de pîine, să mușcați din

ea, să spuneți «mniam, mniam» și 10.000 de dolari vor fi ai dumneavoastră!

REGELE: Jaume! Dă-l afară pe domnul JOHNSON: Dar ați înnebunit? 10.000 de dolari pentru două vorbe! Și nici micar nu trebuie să le învățați, vor fi scrise pe o tablă: «mniam, mniam».

JAUME: Aici, vă rog.

JOHNSON: Ura!

JAUME: Alo? E fata care a fost cu dumneavoastră la televiziune. Anna Kay.

REGELE: Să poatească!

JAUME: Să urce.

REGELE: Are obraz gros dacă mai vine aici, după cele întimplite!

JAUME: Ah, Majestate, sîntem într-o lume nouă... Alte valori!

REGELE: Ei! Îmi dau seama. «Mniam, mniam»! Asta face 10.000 de dolari!

JAUME: As!

ANNA: O, bună ziua.

REGELE: Bună ziua. Întrași.

ANNA: Felicitări, Majestate! Ați electrizat America!

REGELE: Datorită straniei dumneavoastră concepții despre ospitalitate.

ANNA: Nu e a mea, Majestate.

REGELE: Ce vreți?

ANNA: Doamna Cromwell m-a încredințat pentru dumneavoastră aceasta. Cred că înăuntrul ei un cec de 20.000 de dolari.

REGELE: Cu atît mai bine. Iată-mă scutit de a-i trimite înapoi.

ANNA: Îmi pare rău că sînteți furios.

REGELE: Irităția mea n-are desigur sens pentru dumneavoastră. Cum nu are disprețul meu. Bună ziua.

ANNA: Hm!

REGELE: O, ați fost expeditiv!

JAUME: Da. Te rog, aruncă asta în coșuleț.

JAUME: La amiază trebuie să vizitați o școală model de băieți.

REGELE: O, Doamne!

JAUME: Ar fi înțelept, după scandalul de la Televiziune.

REGELE: Vestii de la Comisia Atomică?

JAUME: Nici un cuvînt. Am telefonat de douăzeci de ori, dar fără cel mai mic rezultat.

REGELE: Atunci va trebui acceptată vreo ofertă publicitară.

JAUME: Încân-am ajuns acolo ! Majestate, era un cec de 20.000 de dolari !

REGELE: Nu accept bani de la Cromwell !

JAUME: Bine.

REGELE: A propos, cum stăm cu contul nostru la bancă ?

JAUME: 912 dolari în total, Majestate.

REGELE: Co ? ! Hirtie imediat ! Cheam-o pe Cromwell și mulțumește-i pentru cec !

JAUME: Nu vreți să-l acceptați acum ? !

REGELE: Mană cerească, prietene, mină cerească.

JAUME: Dar ... ! Onoarea, orgoliul Majestății voastre ?

REGELE: Orgoliu ? Un rege n-are false orgolii. Cheam-o !

JAUME: E 11 și 20. Dacă vreți să vizitați școala aceea ar trebui să vă grăbiți.

REGELE: Cheam-o pe Cromwell !

VOCE DE REPORTER: Iată ! ! O clipă, Majestate ! Vă rog, Majestate ! Multumesc !

DIRECTORUL: Bun venit Majestății voastre !

REGELE: Cum vă simțiți ? Mm, ambasadorul meu.

DIRECTORUL: Încântat !

REGELE: Aa ... Iată și copiii.

DIRECTORUL: Majestate, școala e oficial închisă, dar m-am gândit să cunoașteți și copiii noștri și metodele noastre educative.

REGELE: Văd.

DIRECTORUL: Majestate, sper că nu plictisesc presa și fotografi. Sînt blestemele secolului XX.

REGELE: Mie-mi spuneți ?

DIRECTORUL: Regret domnilor, dar ajunge acum ... Aceasta e ultima, vă rog ! Multumesc. Înțeleg că de inoportună este această publicitate, dar un rege, stea a Televiziunii, nu se vede în fiecare zi. Pot să-i explic, Majestății voastre conceptele noastre formative ? O școală modernă trebuie să dezvolte personalitatea copilului și să-l lase liber să se exprime pe el însuși în întregime. Teoria

noastră e că personalitate și geniu sînt un singur lucru !

REGELE: A, interesant !

DIRECTORUL: Încurajăm elevii să facă singuri totul. Unii preferă artele și alții lucrul manual ... Acest băiat ar vrea să v-arate o creație artistică proprie.

REGELE: A, bine. Multumesc. Aa ! Ooo !

DIRECTORUL: Oo ! Scuzați-mă. Șterge-o în camera ta ! Noi credem că orice copil e un geniu potențial.

De aceea le descoperim instinctele și le încurajăm impulsurile ... Aici avem un tânăr sculptor ambițios.

REGELE: Aha. Și ce modelezi ?

BĂIATUL: O frunză de smochin.

REGELE: Interesant.

BĂIATUL: Frunza n-are nimic interesant, în sine !

DIRECTORUL: Curaj, sinceritate, iată ce încurajăm noi !

BĂIATUL: Îl caută la telefon pe domnul Jaume.

JAUME: Din partea cui ?

BĂIATUL: Miss Anna Kay.

REGELE: Poate pentru cec, n-o face s-aștepte.

JAUME: Unde e telefonul ?

DIRECTORUL: Pe aici, vă rog. Tu însoțește pe Excelența sa la birou.

BĂIATUL: Da, domnule.

DIRECTORUL: Aici, Majestate. E cofetăria noastră.

BĂIATUL: Domnule !

DIRECTORUL: O, da, da. Cer scuze, Majestate. Băiatul acesta e specialist în dulciuri vieneză ... Iată pateurile micului nostru amic. La fel ca acelea pe care le-ați văzut preparate acum. Vreți să gustați unul ?

REGELE: O, nu ! Nu, multumesc.

DIRECTORUL: Și aici, Majestate, avem un băiat fenomen ... Un geniu de 10 ani.

E un istoric profund, directorul ziarului școlii.

REGELE: O, foarte interesant.

DIRECTORUL: Îl cheamă Rupert, Majestate. E editorul nostru.

REGELE: Ce faci, Rupert ?

RUPERT: Bine, multumesc.

REGELE: Ia loc. Ce citești frumos ?

RUPERT: Karl Marx.

REGELE: Nu cumva ești comunist ?

RUPERT: Trebuie să fi comunist ca să-l citești pe Marx ?

DIRECTORUL: Rupert !

REGELE: Răspunsul e valabil. Ei, dacă nu ești comunist, ce ești ?

RUPERT: Nimic.

REGELE: Nimic ?

RUPERT: Mă dezgustă orice formă de guvern.

REGELE: Cineva trebuie să guverneze.

RUPERT: Mă dezgustă cuvîntul « a guverna ».

REGELE: Ei, atunci, în loc de « a guverna » să zicem « a călăuzi ».

RUPERT: Guvernul e îndrumat de puterea politică și puterea politică e o formă de aspirare a poporului.

REGELE: Ce jurnal editezi ?

DIRECTORUL: O rubrică de știri contemporane. Scuzați-mă, Majestate ...

REGELE: Dar ... dragul meu tinerel, politica e necesară.

RUPERT: E un ansamblu de legi impuse cu forța.

REGELE: În America legile nu sînt impuse ; sînt voite de cetățenii liberi.

RUPERT: Faceți un tur și veți vedea că sînt de liberi.

REGELE: Nu m-al lăsat să termin ...

RUPERT: Sînt toți în cămașă de forță ! ...

Și fără « pașaport » nu-l lasă să miște un deget.

REGELE: Aș vrea să spun doar ...

RUPERT: Într-o lume liberă sînt violate drepturile elementare ale cetățeanului !

REGELE: Dacă nu mă lasi ...

RUPERT: Am devenit unele în minile politicienilor ...

REGELE: Ascultă, dragă ...

RUPERT: Și dacă nu gîndiți ca ei, vă iau « pașaportul » !

REGELE: Vrei să-mi permiți să ...

RUPERT: Să părăsești țara e o acțiune dificilă !

REGELE: Da, dar ...

RUPERT: Și să intri în America e ca și cum ai trece prin urechile acului.

REGELE: Dar dacă ...

RUPERT: Sînt liber să călătoresc !

REGELE: Sigur că ești liber să călătorești !

RUPERT: Numai cu pașaport !

REGELE: Ascultă, dragă ...

RUPERT: Animalele au pașaport ?

REGELE: Ai terminat ?

RUPERT: E absurd că în era atomică, a vitezei, să rămînem blocați înăuntru și în afara pașaportului !

REGELE: Dacă-nchizi pîslul, aș putea vorbi și eu.

RUPERT: Există poate libertatea cuvîntului ?

REGELE: Ai luat-o tu pe toată.

RUPERT: Și inițiativa particulară ?

REGELE: Vorbeam despre pașapoarte ...

RUPERT: Azi totul e monopol.

REGELE: De acord. Acum eu aș vrea ...

RUPERT: Pot să m-apuc să construiesc automobile în concurență cu marile trusturi ?

REGELE: Dacă aș putea spune un cuvînt ...

RUPERT: Nici în vis ! Și în alimentație să concurez cu marile magazine în « fant ».

REGELE: Vrei să taci sau nu ?

RUPERT: Nici în vis ! Monopolurile nimicose, inițiativa particulară. Exact ca acum șazei de ani.

REGELE: Dar unde erai tu acum șazei de ani ?

UN BĂIAT: Spărgere tipanelor înșerașilor !

VI

REGELE: Of, în sfîrșit. Ai terminat ? Acum vorbesc eu. Am să-ți explic cît de multe înșeli. În primul rînd ...

În primul rînd ... Na, acum nu mai știu ce voiam să spun.

RUPERT: Și bomba atomică ?

REGELE: Ah !

RUPERT: E o crimă, cînd lumea cere energie atomice ...

REGELE: Da.

RUPERT: ... marile state fabrică bombe.

REGELE: Dar eu ... eu sînt împotriva bombelor atomice !

RUPERT: Vreți să mîturăți repede civilizația ... să distrugeți viața pe

pământ... Sînteți cu toții înapoi cu un secol.

REGELE: Eu am... am pierdut... Am pierdut tronul fiindcă nu voiam bombe atomice.

RUPERT: Ca și cum bombe atomice ar rezolva problemele noastre!

REGELE: Ascultă, puștiule...

RUPERT: Omul de azi are prea multă putere.

REGELE: Și...

RUPERT: Imperiul roman a decăzut după asasinarea lui Caesar... Și pentru ce?

REGELE: Dacă tu...

RUPERT: Pentru exces de putere! Feudalismul a ajuns la revoluția franceză, și pentru ce?

REGELE: Eu...

RUPERT: Pentru exces de putere! Și lumea de azi va sfîrși prin a exploda, și pentru ce?

AMINDOI: Pentru exces de putere.

RUPERT: Monopolul puterii e o amenințare a libertății. Umilește și degradează individul. Unde e individul, astăzi?

REGELE: Eu nu știu.

RUPERT: Dezorientat de frică, aprins în ură mai curînd decît în dragoste...

Dacă vrem să apărăm civilizația, să distrugem puterea, pentru ca Justiția și pacea să se întoarcă pe pământ!

DIRECTORUL: Ce se întîmplă?

REGELE: Pălăria mea!

PORTARUL: Scuzăți-mă. Sînteți chemat la telefon.

VOCEA DIRECTORULUI: Cine e?

PORTARUL: Apartamentul Regelui Shahdov.

VOCEA DIRECTORULUI: Scuzăți-mă, doamnă. Alo? Da, eu sînt, directorul.

VOCEA LUI JAUME: Vorbește Ambasadorul Majestății Sale regele Shahdov. De zece minute încerc zadarnic să chem un chelner.

VOCEA DIRECTORULUI: Regret, domnule. Am să mă ocup numaidecît.

VOCEA LUI JAUME: Mulțumesc.

VOCEA DIRECTORULUI: Ce nu e-n regulă cu serviciul la numărul 23? Au achitat nota?

PORTARUL: Nu încă.

VOCEA DIRECTORULUI: De cît timp sînt aici?

PORTARUL: De șase săptămîni.

VOCEA DIRECTORULUI: Trimite-ți-le nota.

PORTARUL: Le-am și trimis-o.

VOCEA DIRECTORULUI: Mai trimiteți-le una.

REGELE: A, Jaume! Noutăți?

JAUME: Nu, Sire.

REGELE: Nimic de la Comisia Atomică?

JAUME: Nicîi o vorbă. Le-am scris și săptămîna trecută, dar n-au răspuns.

REGELE: Ciudat.

JAUME: Nicîi o veste. Nicîi o invitație. Sîntem boicotați.

REGELE: De ce?

JAUME: Poate pentru vreo declarație. Interviu acordat presei, în ziua sosirii, era cam tendențios.

REGELE: Tendențios?

JAUME: Ați spus că planurile dumneavoastră ar fi răsturnat societatea și ar fi creat o lume nouă.

REGELE: Și ce e rău în asta?

JAUME: Ei, în momentul ăsta sînt cu toții în așa hal de isterici, încît ideea unei lumi noi îi înspăimîntă.

REGELE: Nu spune absurdități. Ce e?

JAUME: A, poate vine de la Comisia Atomică.

REGELE: E nota hotelului, recunoscut pîc.

JAUME: Le-am trimis-o de cinci ori.

REGELE: Cîț datorăm?

JAUME: Unsprezece mii de dolari.

REGELE: Nu-i prea mult?

JAUME: Sîntem aici de șase săptămîni. Și ne-au dat trei mii de dolari lichizi.

REGELE: Noi cît mai avem?

JAUME: Nicîi un cent.

REGELE: Hm. Poate că trebuia să primesc ofertele acelea la televiziune.

JAUME: Să căutăm un hotel mai economic.

REGELE: De ce? Se stă așa bine aici!

JAUME: Dar atmosfera devine glacială. Chelnerii devin grosolani. De un sfert de oră încerc să obțin unul.

CHELNER: Domnul?

JAUME: Vreți micul dejun, Sire?

REGELE: Ceva simplu: icre negre, pîne prăjită și ceapă.

CHELNER: Icre negre?

REGELE: Da, multe, și ceapă tăiată foarte fin, și tu, Jaume?

JAUME: Mulțumesc, Majestate, am să iau un sandwich cu suncă și bere.

REGELE: A, și puțină vodcă... la gheață.

ANNA: Majestate...

REGELE: Ce doriți?

ANNA: Iertați-mă, Majestate, trebuie să vă vorbesc. Vă implor, înții ascultați-mă și apoi mă gonțiți. Bill!

BILL: Majestate, pentru mine un «nu» nu-i niciodată un răspuns! Ce mai: am aici un cec de 50.000 de dolari de la Societatea Whisky Coroaana. Știu că dumneavoastră nu vă treburile bani, dar...

REGELE: Luați loc, Miss Kay... Domnule Johnson...

BILL: Mulțumesc, Sire. Mulțumesc, Sire. Majestate, iată propunerea mea. Veți apărea stînd într-o sală a pașalutului. Un majordom va umple paharul cu whisky, și cu farmecul dumneavoastră majestuoz sunpeți după cuvinte și beți.

REGELE: Trebuie să fac reclamă whiskyului!

BILL: Știu că nu se potrivește cu demnitatea dumneavoastră, dar aici sînt 50.000 de dolari, și, dacă nu-i vreți, faceți un act de binefacere! Vor scrie jurnalele, vom striga în cele patru vînturi!

JAUME: Majestății sale nu-i convine să-i scoateți în relief actele de binefacere...

REGELE: Mi s-ar părea de cel mai prost gust.

BILL: O.K. Rege, sînteți stăpînul.

REGELE: Și plata sumei... Cînd se va face?

BILL: La semnarea contractului.

REGELE: Jaume, ocupă-te imediat de contract.

JAUME: Da, Sire.

BILL: S-a făcut? Du-l la studio. Machiază-l. Multe fotografii. Demnităte multă. Ei, n-aveți înțîmplător coroaană?

REGELE: Nu; și chiar dacă aș avea-o, m-aș feri s-o pun.

BILL: O.K., Rege, sînteți stăpînul.

ANNA: Herbert, pușin mai la dreapta. Așa! Majestate, dacă țineți paharul așa, vă acoperiți fața... Așa faceți umbră...

Acuma una fără pahar... Herbert, caută-mi o duzină de plăci fotografice în culori!

HERBERT: Imediat.

ANNA: Știți că sînteți într-adevăr fotografic?

REGELE: Mă luai mereu peste picior.

ANNA: Vorbesc serios.

REGELE: M-am mai prins o dată în cursă.

ANNA: N-o să mă iertați niciodată?

REGELE: Mați amăgit și jignit.

ANNA: Nu e adevărat.

REGELE: Asta-i răzbanarea mea!

ANNA: Majestate!

HERBERT: Preferați mari... O! Scuzati!

ANNA: Da, Herbert? Ce e? Ce e, Herbert?

HERBERT: Vreți mari sau trei sferturi?

ANNA: Hm, ei... mari! Oh, rămîi aici! Grăbește-te, du-te și la-le!

REGELE: A plecat?

ANNA: Vreau să fiți splendid...

Curaj... E gata.

JOHNSON: Oh, bine. Repede atunci, mă facem o probă. Vă rog, Majestate.

Luați un aer regal. Alo, majordom!

MAJORDOMUL: Da, domnule.

JOHNSON: Începeți!

MAJORDOMUL: Whiskyl dumneavoastră, Sire.

REGELE: Mulțumesc, Melrose. Coroaana e whiskyul meu preferat.

MAJORDOMUL: Știu, Sire. Majestatea Voastră nu poate să nu-l prefere.

REGELE: Nu-mi place replica asta.

JOHNSON: Aveți dreptate. E primejdioasă. Poate sfîrși rîsul. Scurtează-o.

Vă rog, Rege, reîncepem.

REGELE: Mulțumesc, Melrose, Coroaana e whiskyul meu preferat.

MAJORDOMUL: Știu, Sire.

JOHNSON: Tai-o, atunci ! Doar o aluzie.
REGELE: Noroc, Melrose. Ah, ce aromă !

Așa de tare și, totuși, dulce. Aluneacă pe gît ca o mîngiere suavă. Și la urmă îți dă o căldură ușoară și plăcută care te face energic, activ și optimist... De aceea îmi place... whiskyul COROANA... Cum merge ?

JOHNSON: Divin ! În sfîrșit ! Acuma cu adevăratul whisky. Nu vă mișcați ! Rege, așteptați lumina roșie.

MAJORDOMUL: Whiskyul dumneavoastră, Sire.

REGELE: Mulțumesc, Melrose. Coroana e whiskyul meu preferat. Noroc, Melrose, MAJORDOMUL: Mulțumesc, Sire.

REGELE: Mulțumesc.

JOHNSON: Ei, ce se întîmplă ? Oprește ! Oprește ! Închide !

REGELE: M-am înecat !

VII

JAUME: Ce nenorocire ! Dar din ce va venit tusea ?

REGELE: Whiskyul ! N-am băut whisky în viața mea ! În țările civilizate se bea vin... Și... hiena aia de Johnson !

Eu trăgăm să mor și el amenința ! Of, bine cel puțin că e o consolare ; avem cel 50.000 de dolari. Ai încasat ceul ?

JAUME: O, desigur. Alo ! Iar vă caută Miss Kay.

REGELE: Spune-i să urce.

JAUME: Să urce Miss Kay. Cine știe ce-o mai fi vrînd. Cercul, îmi închipui.

REGELE: O, nu, nu, nu. E o fată de treabă.

JAUME: Toți sînt de treabă pînă nu e vorba de bani.

REGELE: Ea e altfel. Caută doar să m-ajute.

JAUME: De ce s-ar interesa de dumneavoastră ?

REGELE: Nu înțeleg să discutăm despre asta. Te-ai putea scandaliza sau chiar ulmi.

ANNA: Triumf ! Au înnebunit ! Shell ! Tutunul Imperial ! Cesiul Lipton ! Toți sînt înnebuniți ! Cecuri în bancă, dacă vrei.

REGELE: Eu... eu... eu nu înțeleg.

ANNA: Nimeni nu înțelege nimic, dar n-are importanță. A fost un triumf !

Despre altceva nu se mai discută !

JAUME: Dar despre ce se discută ?

ANNA: Despre transmisie, bineînțeles.

Niciodată n-au ris așa mult. Și cred că ai făcut-o intenționat. Încipulți-vă că șeful se laudă de parcă ar fi fost ideea lui !

Vor repeta transmisia pe rețeaua națională !

REGELE: Încă o dată ?

ANNA: Pentru asta vă oferă alți 20.000 de dolari !

REGELE: Ce lume stranie !... Nu reușesc deloc s-o înțeleg. Ce nu e-n regulă ?

ANNA: Cu reclama pentru hormoni !

Trebule să păreți tînăr.

REGELE: Poate-ar fi mai bine să alegeți un altul.

ANNA: Nici în vis. Cu un astfel de contract, Zimbibi. Nu, nu, nu așa. Sus bărbia.

REGELE: Știu... toată pielea asta de-aici.

ANNA: Ar fi de ajuns o intervenție plastică bună...

REGELE: Oo !

ANNA: Toată pielea aceea ar fi eliminată.

Chiar și labele de gîscă.

REGELE: Labele de gîscă ?

ANNA: Da, ... pungile alea... de sub ochi...

REGELE: Cum ? Eu nu vă plac chiar deloc ?

ANNA: Floacuri ! O să tragă ici și colo cite un pic și veți părea foarte tînăr.

De exemplu, toată asta se poate trage după urechi și elimina. La fel cu nasul.

REGELE: N-aș vrea să elimin nasul.

ANNA: Nu, scumpule, dar s-ar putea corecta. E de ajuns să-l tragi puțin în sus...

REGELE: Nasul meu ?

ANNA: Veți rămîne încîntat de efectul tineresc pe care-l produce ! Încercați așa !

REGELE: Nu fii absurdă.

ANNA: Dar ce vă costă ! Trageți puțin... Încă. Mai tare ! Oh, ce bălat frumos !

REGELE: Da, dar mă strângulez !

ANNA: Merită osteneala. Firește, bărbia ar părea mică. Dar se poate aranja... cu parafină.

REGELE: Ce oroare !

ANNA: Dacă parafina nu vă merge, au să ia pielea din altă parte a corpului dumneavoastră.

REGELE: Nu cred că mi-ar place.

ANNA: Dar trebuie să apăreți tînăr la televiziune !

REGELE: Nu vă par prea frumos, asta e !

ANNA: Eu vă găsesc foarte frumos... Ei, la treabă acum. Începem cu un suris larg. Nu, nu așa, nu așa larg ! Gingiile sînt puțin lăsate...

Dar se aranjează și asta...

REGELE: Recurgînd la o altă parte a corpului, nu ?

ANNA: Știți că se fac minuni.

REGELE: Prefer să nu le văd.

ANNA: liniște ! Mi-a venit o idee !

« Înainte » și « după » cura de hormoni.

Vă fotografiez acum cu pielea lăsată... și apoi din nou după operația plastică !

Și garantez un câștig de încă 100 mii de dolari.

REGELE: Să mai reflectez. Jaume ! Mă găsesc mai bine așa ?

JAUME: Nu înțeleg, Majestate.

REGELE: Dacă toată asta ar fi trasă după urechi !

JAUME: Trasă după urechi ?

REGELE: Jaume, știi că ești foarte energic !

JAUME: Repetam cuvintele dumneavoastră !

REGELE: Cred că voi urma sfatul dat de Miss Kay.

JAUME: Care sfat ?

REGELE: Chirurgia plastică.

JAUME: Aha, asta înțelegeați prin...

« a trage după urechi » !

REGELE: Nu e absolut necesar să repeți.

JAUME: Ideea nu-mi place prea mult.

REGELE: Mie, da. Valorează 100.000 de dolari în plus.

JAUME: Ce trebuie să faceți ?

REGELE: O, e prea lungă explicația.

JAUME: Tineretea nu se cumpără.

REGELE: Aici totuși, se poate. Aici găsești hormoni, vitamine, chirurgie plastică.

Aici sîntem în lumea progresului !

CHIRURGUL: Nu, Sire. Nu se vede nici un semn.

REGELE: Cerule ! Ca la bărbier... Aș putea să arunc o privire ?

CHIRURGUL: Sigur ! Toți vă pot privi, de astăzi înainte.

REGELE: Foarte bine. Bine. O, doamne ?

Cine-i lista ?

CHIRURGUL: La început face impresie, dar apoi vă obișnuți.

REGELE: Cu chipul ăsta, niciodată.

CHIRURGUL: Nu vă place ?

REGELE: Ce s-a-nîtmplat cu nasul meu ?

CHIRURGUL: E tot acolo. Doar puțin mai sus.

REGELE: Dar buzele...

INFIRMIERA: Eu le găsesc dragute.

REGELE: Intr-adevăr ?

INFIRMIERA: Vă întînerez cu cel puțin douăzeci de ani !

CHIRURGUL: Dar în primele zile fiți atent să nu le întîndeți prea mult.

REGELE: Nici nu mă gîndesc.

CHIRURGUL: Măcar pînă se cicatrizează.

REGELE: Oo ! Dar profilul !

INFIRMIERA: E ca de liceu !

REGELE: Cheia, te rog.

PORTARUL: De la ce număr, domnule ?

REGELE: 23.

PORTARUL: E apartamentul Regelui Shahdov ?

REGELE: Eu sînt regele Shahdov.

PORTARUL: Dumneavoastră ?... Desigur, Sire. Scuzați-mă.

REGELE: Cine-i ?

ANNA: Sînt eu, Anna !

REGELE: Anna !

ANNA: Ah ! cerule sfînt !

REGELE: Ce e ?

ANNA: Fata ! Ce v-au făcut ?

REGELE: Nu vă place ?

ANNA: Buză ! Au ridicat-o prea mult.

REGELE: Mi-o spu! cam tîrziu.

ANNA: Ah ! Nu puteți să vă arătați așa la televiziune.

REGELE: Știam ! Știam eu ! Mi-au scurtat prea mult din buză.

ANNA: Nu te agita, comoră. Se poate pune la loc.

REGELE: Ah ! Cu o altă parte a corpului, îmi inchipui ?

ANNA: Nu, nu. Se poate lăsa în jos cu mic adaos.

REGELE: Fața mea nu-i o cămașă.

ANNA: Dar restul merge bine. Chiar ... îmi placeți !

REGELE: Aș vrea să vă decideți odată.

ANNA: Faceți așa !

REGELE: Vă rog să nu rideți de mine.

ANNA: Numai o clipă !

REGELE: Așa ?

ANNA: Uite așa ; acum aveți un aspect mai viril !

REGELE: Nu știu ... nu mai înțeleg nimic.

ANNA: Zimbiți. Țsta nu-i zîmbet.

REGELE: E periculos ! Se poate rupe totul.

ANNA: Vă preocupați prea mult !

REGELE: Sigur că da, pielea e trasă după urechi.

ANNA: Sint sigură că nu vă poate face rău. Hai, rideți. Nu așa. scumpule ... natural.

REGELE: Dar sint natural !

ANNA: Rîsul ăsta n-are nimic ome-nesc !

REGELE: Nu e drăguț din partea dumne-voastră.

ANNA: Rideți, haide. Fără frică.

REGELE: Nu mi-e frică. Și apoi, de ce aș ride ? Nu-i absolut nimic de râs !

JAUME: Bună seara, Miss Kay. O, o !

REGELE: Aveți un mare succes ...

ANNA: Mie, în schimb, începeți să-mi placeți ...

JAUME: Cer scuze. A fost primul șoc.

REGELE: E clar că nu-ți plac.

JAUME: Mai devreme sau mai târziu mă voi obișnui.

REGELE: Eu însă, nu. Sint foarte depri-mat.

ANNA: Nu fiți deprimat. Să mergem afară.

O să vă remonteze.

REGELE: Nimic nu mă poate remonta.

VIII

REGELE: Nu pot să sorb. Buzele nu se ating.

ANNA: Calm, drăguțule, o să vă obișnușiți.

REGELE: Nu mai pronunț pe p nici pe m ... m ... O, e îngrozitor ! Sint atit de abătut !

ANNA: Incetați să vă mai gândiți mereu la asta. Sind doi comici, acum. Foarte distractivi.

REGELE: Nu ... n-am chef să mă distrez.

ANNA: Rîsul o să vă facă bine.

REGELE: Știți că n-am voie să rid ! Poate să-mi plesnească fața. Of !

ANNA: Ce e ?

REGELE: M-am descusut !

ANNA: Ce s-a întâmplat ?

REGELE: S-a rupt totul.

ANNA: Ia să văd !

REGELE: Nu, nu ... niciodată !

CHIRURGUL: Nu, domnule ... n-o să se vadă nimic !

REGELE: Bine. Vechea mea față, scumpa mea față.

CHIRURGUL: E toată, Sire.

REGELE: Nu cu o altă parte a corpului, sper.

CHIRURGUL: Nu, Sire.

REGELE: Și pungiile îmi plac. Cum vi se pare ?

CHIRURGUL: Sincer vorbind, preferam cealaltă față.

REGELE: Eu, însă, nu.

CHIRURGUL: După mine, era mai tîne-rească.

REGELE: Cum vi se pare ?

INFIRMIERA: Drăguț ...

REGELE: Mulțumesc. Trimiteți nota la hotel.

CHIRURGUL: Da, Sire.

REGELE: ... pardesiul meu.

CHIRURGUL: În vestibul, Sire.

INFIRMIERA: Pe aici, vă rog.

ANNA: Oh, cerule sfînt ! Ce v-au făcut ?

REGELE: Nimic. Vă place sau nu, asta e fața mea.

ANNA: Oh, comoră !

REGELE: Ce e ?

ANNA: Nu știu ce să mai cred ...

REGELE: Eu știu. Fața asta va rămîne așa cît timp voi fi eu stăpînul ei. Și acum să mergem.

ANNA: Mergem numaidecît la studio ?

REGELE: Nu, mai înfrî la hotelul meu.

ANNA: Bine, mă lăsați jos la birou, dar nu uitați transmisia de la ora unu.

REGELE: O știu. Hormoni, înainte și după cură ...

ANNA: « Înainte » o avem ... Nu știu cum o să facem cu « după » ...

REGELE: Hm ?

RUPERT: Ei, Rege ! Nu vă mai amîniți de mine !

REGELE: Ba da, cel mai nerușinat păduche din lume !

RUPERT: Păcat ... dumneavoastră îmi sînteți încă foarte simpatic ...

REGELE: Da, într-adevăr ?

RUPERT: Ne-am certat puțin ... dar a fost o conversație antrenantă ...

REGELE: Ce cauți la plimbare pe o vreme ca asta ?

RUPERT: Ei, mă bucur și eu de vacanță.

REGELE: Ce vorbești ! Nu te mai duci la școală ?

RUPERT: Am luat diploma.

REGELE: Dar tremuri, ești palid și ha-nele-s ude.

RUPERT: Nu-l nimic. Mă simt bine.

REGELE: Lasă povestile și hai cu mine.

RUPERT: N-o să mă dăți pe mîna poliției ?

REGELE: Ce-ți mai trece prin cap !

RUPERT: Promis !

REGELE: Grăbește-te ori mori înghețat !

Aici, băiete, așa ! În primul rînd, scoate-ți hainele ... și fă o baie caldă, alfel faci pleurită. Vîno, sus, repede ... Și acum, imediat la baie. Șezi și dezbră- că-te. Ți-e foame ? Bine. Jaume, o supă caldă și sandvișuri.

JAUME: Pentru o persoană ?

REGELE: Da.

JAUME: Restaurantul, vă rog. O supă caldă și cîteva sandvișuri ... da, mul-țumesc. Majestate, nu reușesc să înțe- leg ...

REGELE: Puștiul ăla de care ți-am vorbit.

Odios, obraznic, dar genial.

JAUME: Continui să nu înțeleg ce s-a întîmplat.

REGELE: Și eu, dar o să aflu. Tînerule, cînd terminî bala, pune-ți hainele astea.

Sper că au să-ți placă. Repede, în cadă.

Ei, ți-e cald ?

RUPERT: Așa viață mai zic și eu.

REGELE: Și acum, spune-mi adevărul. Cum ai ajuns în halul ăsta ?

IX

RUPERT: Am fugit de la școală.

REGELE: Pentru ce ?

RUPERT: Vroiau să mă descoase.

REGELE: Despre ce ?

RUPERT: Despre părinții mei.

REGELE: Dar ce-au făcut ?

RUPERT: Nimic altceva decît să-și apere drepturile, ca orice cetățean american care se respectă.

REGELE: Destul, destul. Ai văzut ? Cum îl încalzești puțin, cum la foc ...

JAUME: Majestate, aș putea să vă vorbesc între patru ochi !

REGELE: Bine, bine. După ce faci baie, pune-ți hainele astea și vino dîncolo.

REGELE: Ei, spune, ce e ?

JAUME: Majestate, ce vrei să faceți cu băiatul acela ?

REGELE: Să-l pîn aici pină în se zîvîntă hainele.

JAUME: Peste douăzeci de minute aveți o transmis_iune. Nu-l puteți lăsa singur, aici.

REGELE: Și de ce nu ?

JAUME: Părinții lui au neplăceri mari. Și știți pentru ce ?

REGELE: Pentru activitate anti-americană ?

JAUME: Exact.

REGELE: Și ce vrei cu asta ?

JAUME: Nu vă amestecați în încurcătura asta, Majestate !

REGELE: Și băiatul să moară de frig pentru că părinții lui au necazuri ?

JAUME: Sssst !

REGELE: Ce ne interesează politica ? Să-l aruncăm în stradă cu hainele leocarcă ?

Să așteptăm cît puțin să se usuce. Dar ce cauți ?

JAUME: Microfoanele.

REGELE: Ai devenit isteric. Ai să-ncepi să spui că și bălăutul complotează.

JAUME: Nu poți să ai încredere în nimeni.

REGELE: Jaume!

RUPERT: Aaaa! Ce mai lux!

REGELE: Sesi colo, băiete. Chelnerul vine imediat. Și acum spune-mi. Faci politică?

RUPERT: Da, dacă nu vă este cu supărare.

REGELE: Nu disprețuială orice formă de guvernământ?

RUPERT: Ba, da, dar m-am plictisit să mă aud întrebat mereu ce sînt sau nu sînt.

Dacă țin să știe, el bine, sînt anarhist.

JAUME: O!

REGELE: Vino cu scaunul lîngă masă.

CHELNERUL: Supă caldă și sandvișuri, Sire.

REGELE: Semnează nota, Jaume.

JAUME: Uf!

RUPERT: Alo! Alo!

VOCE: Majestatea Sa Regele Shahdov e acasă?

RUPERT: Nu, e plecat.

VOCE: Șeți cînd revine?

RUPERT: A ieșit acum o oră. Trebuie să se întoarcă repede.

VOCE: Mulțumesc.

RUPERT: Vă rog!

LIFT-BOY: O telegramă pentru Majestatea Sa.

DETECTIVUL: Salut, Jimmy.

LIFT-BOY: Ascultă, e un băiat ciudat acolo înăuntru. Nu l-am mai văzut pînă acum.

DETECTIVUL: O? Dar cine ești, băiete?

RUPERT: Eu? Dar dumneavoastră?

DETECTIVUL: Sînt detectivul hotelului. Ce faci aici?

RUPERT: Ce să fac, aștept.

DETECTIVUL: Pe cine?

RUPERT: Pe unchiul meu.

DETECTIVUL: Pe unchiul tău?

RUPERT: Ei, unchiule. E un polițist aici.

DETECTIVUL: Scuzați, Sire. Nu știam că e vorba de nepotul dumneavoastră. Regret.

REGELE: Nu face nimic.

DETECTIVUL: Scuzați, Majestate.

REGELE: Ei, Alțeta Voastră?!

RUPERT: Îmi pare rău.

REGELE: Explică-te.

RUPERT: Ei, a intrat și m-a-ntrebat ce căutam aici și cînd am aflat că e detectiv, mi s-a făcut frică. Atunci l-am spus că vă sînt nepot și apoi ați intrat dumneavoastră.

REGELE: Dar de ce m-ai ales tocmai pe mine?

RUPERT: N-aveam alții la îndemînă.

REGELE: Îți mulțumesc.

JAUME: S-a făcut vreme bună, cred că amicul nostru poate pleca.

REGELE: Vă prezint pe prințul Rupert.

JAUME: Pe cine?

REGELE: L-am spus detectivului hotelului că sînt unchiul lui.

JAUME: Mi-am închipuit. Majestate.

RUPERT: Îmi pare rău. Acum plec.

REGELE: Prostii, hainele sînt încă ude. Jaume, cumpără-i altele noi!

JAUME: Alo, da? Trei domni, de unde? Comisia Atomică? Alo? Nu aud...

Pleacă din Washington azi? Sînt pe drum deja? Alo! Alo! Alo! Alo! Au întrerupt. Au spus că pleacă azi sau că se află deja pe drum. N-am auzit bine.

REGELE: În orice caz, e mai bine să mergem la bancă și să luăm banurile.

JAUME: Da, trebuie să semnăm amindoi. Și bălăutul.

REGELE: O să vedem. Deocamdată, trebuie să-l îmbrăcăm.

JAUME: Bine. Apoi vom scîpa de el!

REGELE: Sigur. O să plece înainte de a sosi acela.

PORTARUL: Era aici, adineori. Precis. Pe aici, vă rog, domnilor. Luați loc.

Bună ziua. Majestatea Sa e acasă?

RUPERT: Acum a plecat.

PORTARUL: Dacă nu mă-nșel, vorbesc cu nepotul, nu-i așa?

RUPERT: Da.

PORTARUL: Știam eu, nici nu era nevoie să-mi spună cineva.

HAMMOND: Nepotul regelui. La dracu! E o plăcere neașteptată.

PORTARUL: Aveți idee, Alțeta, cînd se întoarce?

RUPERT: A zis că se duce la bancă să ia niște planuri.

HAMMOND: Atunci o să așteptăm.

PORTARUL: Las pe domni cu Alțeta. Sa regală.

HAMMOND: Alțeta... e prima oară cînd vizitați America?

RUPERT: O, nu... Aș putea spune c-o cunosc de cînd m-am născut.

HAMMOND: Adevărat? Pare chiar un băiat american, nu?

FARGUHAM: Așa și așa.

HAMMOND: Studiați aici?

RUPERT: Da, la Brooklyn.

HAMMOND: Brooklyn! Papa vrea să vă dea o educație americană, nu?

RUPERT: Am să vă explic. Tata nu e prea monarhist, și-a schimbat numele și a venit în Brooklyn. Acolo a întâlnit-o pe mama. Ea nu știa că are de-a face cu un principe. Îl credea un emigrant oarecare, dar s-a îndrăgostit de el și s-au căsătorit. Astfel m-am născut eu și așa e Regele Shahdov unchiul meu.

Dar regele și cu tata nu-și vorbesc și se ceartă mereu... O dată s-au provocat chiar la duel. Atunci, tata a venit în America... într-un fel ca să schimbe aerul. Tata asta e liberă, carajonă, îl atragea. Dar azi și aici libertatea e amenințată. Comisile controlează ideile, ne scotocesc viața particulară, și puținii curajoși care îndrăznesc să se opună sînt bulcați, persecutați și pierd slujba.

HAMMOND: Ce spui?

RUPERT: Sînt condamnați fără proces!

HAMMOND: Ei, băiete!...

RUPERT: Și asta nu e deloc îngăduit de legile noastre, după care nici o autoritate nu poate priva de libertate pe un cetățean, fără judecată.

REGELE: Asta o să-l vină bine, nu-i așa?

Puneți-o împreună cu cealaltă îmbrăcăminte...

VINZĂTORUL: Da, domnule.

REGELE: Distractiv, nu?

JAUME: Să ne grăbim, Majestate. N-aș vrea să bălăut acela să dea ochii cu Comisia.

REGELE: Da, repede, vă rog.

FARGUHAM: Scandalos!

AL TREILEA MEMBRU: Nemaiauzit!

HAMMOND: Anchetele sînt necesare, scumple, cînd securitatea e în primejdie.

RUPERT: Cu bombe cu hidrogen nu există securitate.

HAMMOND: Ce fel de teorii poți să susții!

RUPERT: E necesară o securitate mai adevărată în toată lumea.

HAMMOND: Dacă ai mai mare, te-aș denunța Comisiei.

RUPERT: Bine, denunțați-mă, puneți-mă sub anchetă! Faceți din mine un spion, dacă puteți. Schimbați-mi creierul. N-o să vă folosească. N-au reușit cu semnatarii Declarației de Independență, nu veți reuși nici voi cu mine.

HAMMOND: Ce tot spui acolo!?

REGELE: Destul! Scuzați-mă, domnilor.

RUPERT: N-am putut să mă stăpînesc!

REGELE: Te-nvârl eu să te stăpînești!

RUPERT: Blestemai! Negustori de bombe ar putea exploda și ei.

JAUME: Sînt minnit, domnilor, de acest incident dezagreabil...

RUPERT: Bine le-am făcut.

REGELE: Spune-mi, cine a-nceput să discute?

RUPERT: Nu știu. Cînd mă zgîndiresc nu mai izbutesc să mă opresc.

REGELE: Gîndești prea mult.

RUPERT: Nu e vina mea.

REGELE: Ar trebui să te joci mai mult.

RUPERT: Cu cine să mă joc?

REGELE: N-ai prieteni? Băieți de vîrstă ta?

RUPERT: Sînt plictisitori.

REGELE: De ce?

RUPERT: Se gîndesc numai la foiletoanele ilustrate și la cow boy.

REGELE: Și ce e rău în asta?

RUPERT: Detest timpurile alea.

REGELE: Detectii multe lucruri, nu-i așa, băiete!

REGELE: Pe tine, nu.

RUPERT: În orice caz, va trebui să te-ntorci la școală. Nu poți să stai aici, ca principe Rupert. Ar trebui să le spun adevărul domnilor acela.

RUPERT: Le-ai spus cum mă cheamă?

REGELE: Nici nu-ți știu numele.

RUPERT: Rupert mă cheamă.
 REGELE: Rupert și mai cum?
 RUPERT: Macabee.
 REGELE: Macabee! Scoțian! Atunci nu
 mă miră că ești anticonformist.
 RUPERT: Asta-i mutarea ta?
 REGELE: Alta n-am.
 RUPERT: Foarte bine.
 REGELE: Hm. Așează-le iar. Să mai jucăm.
 RUPERT: Unde e domnul Jaume?
 REGELE: Să dus cu planurile la bancă.
 RUPERT: Nu le-au vrut domnila acela?
 REGELE: Nu. Au spus că le au și ei.
 RUPERT: O!

CRAINICUL TV: Bună ziua. Transmitem
 o altă cronică televizată a cercetărilor
 Comisiei pentru activitate Antiamerica-
 nă reluată de la Departamentul Federal
 al orașului New York. Astfel de investi-
 gații urmăresc să descopere indivizii
 subversivi din toate sectoarele vieții
 americane. Comisia a interogată pînă
 acum o mulțime de oameni de știință,
 educatori, scriitori și actori.

Începem cu o tușă umoristică. Ancheta-
 torii se machiază ca stelele de cinema de
 la Hollywood ca să devină fotogenici
 pentru ecranele televiziunii. Și acum
 partea mai serioasă... Comisia la lucru.
 Președintele interoghează un martor.
 JUDECĂTORUL: Ridicăți mina dreaptă.
 Jurați să spuneți adevărul, numai ade-
 vărul, nimic altceva decît adevărul.

DURKIN: Jur!
 PREȘEDINTELE: Numele dumneavoastră.
 DURKIN: James Durkin.
 PREȘEDINTELE: Profesia.
 DURKIN: Profesor.
 PREȘEDINTELE: Domnule Durkin, ai fost
 înscris vreo dată într-un partid subversiv?
 DURKIN: Da, domnule. Am făcut parte
 în 1940 și am ieșit în 1950.
 JUDECĂTORUL: În 1940 ai înținit pe
 domnul și doamna Macabee, profesori?
 DURKIN: Da, domnule.
 JUDECĂTORUL: Domnule și doamna Ma-
 cabee să se scoale în picioare! Priviți-
 pe bărbatul acela și pe femeia aceea. Sint
 aiciși Macabee pe care i-ați cunoscut
 în 1940?

DURKIN: Da.
 JUDECĂTORUL: Vă puteși aminti dacă
 în vremea aceea ei erau înscrși în parti-
 dul dumneavoastră?
 DURKIN: Erau, domnule.
 JUDECĂTORUL: De ajuns, domnule Dur-
 kin.

PREȘEDINTELE: Domnul Macabee să vină
 pe banca acuzatilor.
 CRAINICUL TV: Ca martor, Macabee a
 recunoscut că a făcut parte dintr-un
 partid subversiv, afirmînd însă că l-a
 părăsit acum cinci ani. Cerîndu-se să
 divulge numele altor membri, Macabee a
 refuzat să răspundă.

PREȘEDINTELE: Domnule Macabee, dacă
 nu răspundeți, veți fi învinuit de dispreț
 față de Congres.

MACABEE: Voi răspunde la întrebările
 care mă privesc personal, dar o impo-
 triva conștiinței mele să dau nume sau
 să denunț alte persoane.

PREȘEDINTELE: Comisia vă acuză de
 dispreț față de Congres. Luați-l de aici
 repede.

MACABEE: Și eu acuz Comisia că instigă
 la discordie între cetățeni și ură între...
 CRAINICUL TV: James Macabee a acum sub-
 acuzare. Dacă va fi găsit vinovat, va fi
 condamnat la minimum un an de închi-
 soare. K.X.P.A. reia acum transmisia
 de muzică ușoară.

REGELE: Haide, Rupert. Ține, ia!
 RUPERT: Ce trebuie să fac?
 REGELE: Nu folosește la nimic să fugi
 de la școală. Am să te duc chiar eu
 înapoi și îmi vine vin să te văd.
 RUPERT: Promis?
 ȘERIFUL: Mă numesc Ulrich, sint func-
 ționar de poliție.
 REGELE: Pot să vă flu cu ceva de folos?
 ȘERIFUL: Îi caut pe Rupert Macabee,
 Sire.

REGELE: Intrați.
 ȘERIFUL: Mulțumesc, Sire.
 O, ești aici, tu?
 REGELE: Despre ce e vorba?
 ȘERIFUL: Despre nimic, Sire. A fugit de
 la școală și am venit aici ca să-l duc
 înapoi.

REGELE: Dacă v-aș cruța osteneala, și
 l-aș duce eu?
 ȘERIFUL: V-aș acorda-o, Sire, dar...
 execut ordine.
 REGELE: Aș putea să vă însoțesc?
 RUPERT: Mă duc singur, Majestate.
 ȘERIFUL: Sigur că da... doar nu-l
 măninc.

RUPERT: Ai să-ți amintești de promisiune?
 REGELE: Cu siguranță. Vin îmiine.
 ȘERIFUL: Hai, băiete, să mergem!
 REGELE: Numai o clipă! Astea sint
 hainele tale. Și asta e paltonul...
 ȘERIFUL: Am să duc eu restul, Sire.
 REGELE: O! Mulțumesc. Pofim!
 RUPERT: Mulțumesc pentru tot.
 ȘERIFUL: Mulțumesc, Sire. Să mergem.

CRAINICUL TV: Bună seara. Știrile im-
 portante de astăzi?
 SCRITORUL: Da, soții Macabee chemați în
 judecată pentru dispreț față de Con-
 gres...

CRAINICUL TV: Eh, cit privește pe cei
 doi profesori...

SCRITORUL: Și fiul lor Rupert, în vîrstă
 de zece ani, a fost regăsit.

CRAINICUL TV: Nu mi se pare nimic
 extraordinar.

SCRITORUL: Era în apartamentul Regelui
 Shahdov, la hotel Ritz!

CRAINICUL TV: Un moment! Asta da,
 știre! La dracu!

CHELNERUL: Ce doriți, Sire?
 REGELE: Apă caldă.
 CHELNERUL: Imediat, Sire.
 JAUME: Am impresia c-am fost urmărit.
 REGELE: Visezi.
 JAUME: Vreau să sper. Unde-i băiatul?
 REGELE: A plecat.
 JAUME: Bine c-a plecat!
 REGELE: Autoritățile au venit să-l caute.
 JAUME: Aici?
 REGELE: Da, aici. Țezi și bea ceaiul.
 JAUME: Oh, Doamne! Aș vrea cel puțin
 să sper.
 REGELE: Ce anume?
 JAUME: Că nu l-au arestat aici?
 REGELE: Nu l-au «arestat» nicicum.

JAUME: Dar ziarele au să brodeze pe
 tema asta.
 REGELE: Și cum au să afle ziarele?
 JAUME: Ele știu totdeauna tot. Poate
 sintem spionați.
 REGELE: Devii isteric! (Strigăte de femei)
 Scuză-mă.

X

REGELE: Ai văzut! Frumoasă figură m-ai
 pus să fac!
 JAUME: Scuzați-mă. Dar mă tem că...
 dacă ziarele află că băiatul a fost aici...
 REGELE: Cit e ceasul?
 JAUME: Cinci.
 REGELE: Deschide televizorul. Să auzim
 radiojurnalul.

CRAINICUL TV: Bună seara, domnilor și
 doamnelor din America și de pe vase.
 Rupert Macabee, fiul soților Macabee,
 profesori, condamnați pentru dispreț
 față de Congres, a fost găsit azi la Hotel
 Ritz unde se ascunsesse imediat după
 fuga lui. Această poveste pare destinată
 unor dezvoltări senzaționale și se vor-
 bește de un rege detronat ca agent al
 unei puteri străine. Arestartarea băiatului
 va duce poate la descoperirea celei mai
 de necrezut rețele de spionaj care a
 existat vreodată.
 Trimiși noștri, împreună cu agenții
 contraspionajului, sint deja pe pistele
 care vor duce la arestartarea conspira-
 torilor internaționali.

REGELE: Uf!
 CRAINICUL TV: Pînă cînd, domnilor și
 doamnelor, vom da ospitalitate în
 America...

REGELE: Închide! Închide!
 CRAINICUL TV: ... spionilor străini care
 debarcă printre noi?
 REGELE: Nu se poate să fie atît de
 stupizi!
 CRAINICUL TV: Pînă cînd, noi...
 REGELE: Un rege comunist! Nu mai
 știu ce să mai născocesc! Pari nervos!
 Lasă că torn eu.
 JAUME: Nu, nu.
 REGELE: Precis ești nervos. Tu nu mai
 înțelegi nimic. Ză... ză... zahăr?

JAUME: Do... do... do... două!
REGELE: Te bilbiți?
JAUME: E...e...e...e...eu? N...
n...nu!

A...av...av...
CHELNER: Apa caldă, Sire.

JAUME: ...intră!
REGELE: Cheamă-l pe avocatul Green...
JAUME: 72038... Alo, alo?

Vorbesc cu biroul avocatului Green?
Avocatul Green? Un moment, vă rog.
Majestatea Sa vrea să vorbească cu
dumneavoastră. Domnul Green la tele-
fon, Majestate.

REGELE: E cineva afară. Alo. Aici vorbește
regele Shahdov.

GREEN: Nu vorbiți prea mult la telefon.

REGELE: Ați citit știrile?

GREEN: Da. Ați face bine să veniți
imediat la birou.

REGELE: De acord.

GREEN: Fiți atent să nu vi se remită
citații.

REGELE: Citații?

GREEN: Nu vorbiți cu nimeni.

REGELE: De acord! Trebuie să mergem
numaidecât.

REGELE: Avem drum liber?

JAUME: E tot acolo.

REGELE: O să încerc ieșirea de siguranță.

JAUME: Am o idee.

Să schimbăm pălăriile.

Are să mă urmărească pe mine crezînd
că sînteți dumneavoastră, și astfel vom
scăpa amîndoi.

REGELE: Ei, un moment. Nu înțeleg.

Cine sînt eu?

JAUME: Sînteți eu, și eu, dumneavoastră.

Facem schimb de pălării.

REGELE: Aha! Foarte bine. Ia uite.

Mă mai cunoște?

JAUME: Cine e?

ANNA: Eu sînt, Anna!

REGELE: Deschide!

ANNA: Ați auzit radiojurnalul?

REGELE: Da, mă duc la avocat.

ANNA: Îmi fierbe singele cînd așa ceva.

REGELE: Afară e unul care mă spionează.

ANNA: Nu vă îngrijorați, am eu grijă
de el. Am să ies prima, într-o în vorbă
cu el și între timp o ștergeți.

REGELE: Bine. Curaj!

ANNA: Ooo! Salve! Simpaticul bătrîn
Henry!

NECUNOSCUTUL: Nu mă cheamă
Henry...

ANNA: Te cheamă...?

NECUNOSCUTUL: Irving.

ANNA: Exact, Irving. Cum merge, dragă?

Inteligent... Ia, scoate-ți ochelarii.

NECUNOSCUTUL: Ei, stai! Un moment!

As vrea un autograf, vă rog!

REGELE: Bine, bine. Haide. Grăbiți-vă.

OFFETITĂ: Ulte! I E regele Shahdov. El e!

Un autograf, Majestate! Un autograf!

REGELE: Altă dată, vă rog, altă dată...

bine... bine... Mulțumesc.

BĂRBATUL: Dumneavoastră sînteți regele
Shahdov?

REGELE: Da, eu sînt...

BĂRBATUL: Aveți o citație! Pofțiți.

XI

GREEN: Majestate, în primul rînd, preva-

lați-vă de drepturile dumneavoastră, și

cereți imunitate pentru prerogativele
regale.

REGELE: Imunitate față de ce?

GREEN: Nu știu, dar am să știu. Dacă

vă întrebă de 64 de dolari, adică dacă

sînteți sau ați fost comunist, cereți de

asemenea imunitatea.

REGELE: Dar e o întrebare absurdă!

GREEN: Acitea lucruri sînt absurde,

Majes... Oh, Doamne! Zece fără

doazăprezece! Repede, sau ne vor

acuză de dispreț față de Congres! Nu

trebuie să întîrziem, Majestate! Așa e

cel mai rapid... O clipă! Am uitat

dosarul. Duceți-vă înainte, nu mă aștep-

tați, iau un taxi și v-așung!

LIFT-BOY: Pofțiți, vă rog, domnului. Par-

terul, domnilor, Ei, dumneavoastră!

REGELE: Nu reușesc să-l scot.

LIFT-BOY: Spuneți-mi de ce ați vîrît de-

getul acolo înăuntru?

REGELE: Treaba mea.

LIFT-BOY: Și a mea! Nu știți că e interzis

să vă jucăți cu extintoarele? Sus, sus,
vă ajut eu imediat. Ridicați piciorul...

Ei! Ei! Nu, poate e mai bine să-l relaxez

puțin... Vîrțiți capul aici. Dați mîna.

Încercați s-o suciți...

REGELE: Vai!

LIFT-BOY: În felul ăsta...

REGELE: Nu, Nu... Am bastonul introdus.

LIFT-BOY: Dați-mi mie!

REGELE: Dar ce faci acolo? Nu!

LIFT-BOY: Un moment... Poate că e

mai bine... Dați-mi tubul...

REGELE: Nu pot. Am degetul înăuntru.

LIFT-BOY: O!

REGELE: Le-ai incurcat mai rău ca la

început... Aici, trece-l deasupra...

LIFT-BOY: Scoateți mîna... haide!

REGELE: Atenție! Pălăria mea! Nu, nu

merge. Nu merge deloc. Nu, nu. Dragul

meu... dragul meu băiat...

LIFT-BOY: Dați-mi mîna.

REGELE: Nu, Nu, n-ai să reușești...

LIFT-BOY: Atunci rezolvați-vă singur

treaba. Eu am treabă.

DOMNUL: La revedere. Eu trebuie să

plec.

REGELE: Mulțumesc.

DOMNUL: Vă rog.

GREEN: Ah! Ce s-a-întîmplat?

REGELE: Ar fi prea lungă explicația.

LIFT-BOY: A vîrît degetul în tubul extinc-

torului și nu reușește să-l scoată.

GREEN: Cerule sfînt! O să-ntîrziem!

Nu poți accelera?

LIFT-BOY: Ați înnebunit?

GREEN: Întoarceți-vă!

REGELE: Nu trageți!

GREEN: Lăsați-mă pe mine.

LIFT-BOY: Parter. Coboriți vă rog.

GREEN: S-a făcut. Trageți sus piciorul,

acuma... Sus!

LIFT-BOY: Cum, nici în doi nu puteți?

Mă cheamă. Trebuie să mă-ntorc sus.

GREEN: Așteaptă un moment.

LIFT-BOY: Nu pot să aștept.

REGELE: Foarte bine. Atunci luăm pompa.

REGELE: Da.

LIFT-BOY: Nu... nu se poate! Aparține

proprietarilor!

GREEN: Ce facem atunci? Mergem sus

și jos toată ziua?

LIFT-BOY: Dar e interzis.

GREEN: O s-o dăm înapoi! Aveți o ma-

șină?

REGELE: Nu. A dumneavoastră?

GREEN: Am uitat-o. Taxi! Ei, avem

noroc...

Esential e să nu vă acuze de dispreț

față de Congres. De orice să fiți acuzat,

nimal de asta nu.

JUȘERUL: Igor Shahdov de Estrovia.

JUDECĂTORUL: Ridicați mîna dreptă.

Jurați să spuneți adevărul, tot adevărul

și numai adevărul. Ei! Ce e?

POMPIERUL: Foc! Fă legătura repede!

JUDECĂTORUL: Ce-l caraghiosulc al ăsta?

REGELE: Mi-a intrat degetul în pompă și

a trebuit să-l trag înapoi...

JUDECĂTORUL: Comisia vă acuză de dis-

preț față de Congres.

REGELE: Dar e nesportiv din partea

dumneavoastră.

GREEN: Ce se întîmplă?

XII

JAUME: Alo, oh, mulțumesc.

HAMAL: Mergă tot la avion?

JAUME: Astea da, restul ca bagaj. Miss

Kay urcă la noi. Amintiri-vă, Sire, că

aveți puțin timp dacă vreți să-l salutați

pe băiatul acela.

ANNA: Bună ziua. Am venit să vă salut.

Voiam să vin la aeroport, dar am o

transmișune peste o jumătate de oră.

REGELE: Hm. Cine va da-o?

ANNA: Majestate... vă rog!

REGELE: Oh, Jaume, vrei să cobori să

achiti nota?

JAUME: Am și achitat-o, Majestate.

REGELE: Mal achit-o o dată.

JAUME: Oh, da... firește.

ANNA: Comoră! Mm! Nu vreau să

pleacă! Rămîneți!

REGELE: Ați înnebunit.

ANNA: Nu puneți la inimă cele întîmplate

azi. O să treacă, veți vedea! În cîrînd

totul se va termina.

REGELE: Cred. Dar în așteptare, plec în

Europa.

ANNA: Procesul a făcut din dumnea-

voastră omul cel mai popular din Ame-

rica. Acum puteți face ori ce vreți.

REGELE: Tocmai de aceea !

ANNA: Oh !

REGELE: Vreau să plec.

LIFT-BOY: O telegramă, Sire.

REGELE: Mulțumesc.

LIFT-BOY: Vă mulțumesc, Sire, Totul s-a aranjat.

REGELE: Scuzați. Hm ! E de la Regina.

Scie că nu mai vrea să divorțeze.

ANNA: Ei, nu sînteți fericit?

REGELE: Nu știu. Poate.

ANNA: Unde e acum?

REGELE: La Paris.

ANNA: De ce n-o chemați?

REGELE: Cu dumneavoastră aici?

ANNA: Oh, scumpule, eu nu însemn mult, măturisește.

REGELE: Vrei să mă simt iar vinovat? Alo?

JAUME: Trebuie să vă grăbiți, Sire, dacă vreți să mergeți pînă la școala băiatului aceluia.

REGELE: Foarte bine. Adio, Anna.

ANNA: Ooh !

REGELE: Ai grijă de tine... Eu, eu te iubesc, știi...

ANNA: Îmi veți lipsi mult.

REGELE: Ah, dacă aș avea cu douăzeci de ani mai puțin !

ANNA: Aha ! Acum uitați de regină !

REGELE: Hmm.

ANNA: Să mergem, se face târziu... Oh !

Pălăria dumneavoastră.

REGELE: Oh !

SECRETARA: Poftiți, Majestate.

REGELE: Ah, ce mai faceți?

PROFESORUL: Ce mai faceți, Sire? Nu vreți să luați loc?

REGELE: Mulțumesc.

PROFESORUL: Domnul Ambasador...

JAUME: Mulțumesc.

PROFESORUL: Vreți să-l chem pe băiatul acela?

REGELE: Cum se simte tinerelul?

PROFESORUL: Ei, a fost cam deprimat, bietul de el, dar acum cînd părinții lui au ieșit din închisoare, se simte mai bine.

REGELE: N-au fost condamnați la doi ani?

PROFESORUL: Da. Dar au fost puși în libertate în mod condiționat... Pot să-l mulțumescă lui Rupert. Ei sînt încăpățînați, vor să protejeze și altă lume, dar băiatul a știut să cucerască simpatiile tuturor.

REGELE: Și... a vorbit?

PROFESORUL: O soluție fericită pentru toți.

REGELE: Înțeleg...

PROFESORUL: Ei, iată-l ! Rupert, al o vizită !

REGELE: Te salut, Rupert ! Ți-am adus daruri și jucării.

PROFESORUL: Are mină bună, nu găsiți? Firește mai avem o ușoară melancolie, nu, Rupert? Apoi mai e și plecarea dumneavoastră. Dar eu îi repet că nu-l veți uita. Sîntem cu toții mîndri de el. Hai, hai, Rupert, nu se plînge așa în fața unui rege.

REGELE: Curaj, Rupert. Cînd se va termina cu aceste exagerări am să vă invit în Europa, pe tine și pe ai tăi.

RUPERT: Îmi făgăduiești?

REGELE: Îți făgăduiesc.

PROFESORUL: Bietul băiat ! I-ar face bine o călătorie. Dacă va fi vreo dificultate...

REGELE: Ei, vom încerca s-o învingem.

PROFESORUL: Mi-o doresc, Sire.

REGELE: Ne-o dorim cu toții. Mai curînd sau mai târziu va fi mai bine...

În românește de D. ȘTEFAN

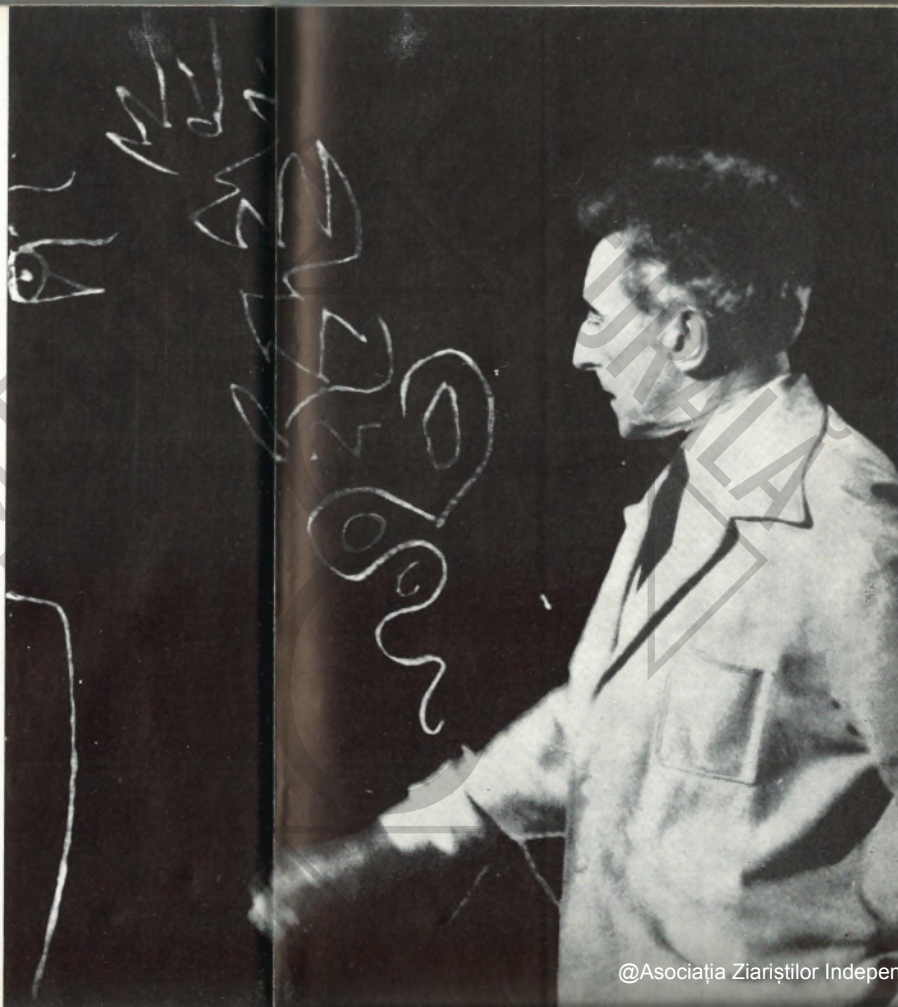




JEAN COCTEAU: O viziune
a Testamentului lui Orfeu ►

◄ CLAUDIA CARDINALE în
Nedesiugitele stele ale Ursiei

SOPHIA LOREN în
Copilul călare pe delfin ►





CESARE ZAVATTINI

Subiect inedit:

JURNALUL UNEI FEMEI

Acest subiect e inspirat de jurnalul secret al Silviei R, o femeie frumoasă, tânără, de aproape treizeci de ani, măritată cu un gazetar și scriitor cunoscut, Carlo T., cam de aceeași vîrstă cu ea, și de la care are un copil, un băiețel de șase ani.

Jurnalul merge din 1939 pînă în 1940, și ultimele rînduri au fost scrise la 10 iunie, exact în dupăamiaza cînd Mussolini anunță lumii că Italia a intrat în război, și cîteva ceasuri înaintea ca bărbatul Silviei să fi descoperit caietul.

Cum se va vedea, jurnalul nu privește altfel marele eveniment istoric, cît mai mult o criză conjugală tipic italiană, una dintr-alteze, care în ziua aceea avea să explodeze fătîș.

Filmul se desfășoară pe două planuri care mereu se întretaie. Pe de o parte, planul realului, de la 6 după masă pînă la miezul nopții cînd avioanele franceze își făceau prima incursiune, inofensivă, asupra Romei. Pe de altă parte, planul fanteziei, al lucrurilor imaginate în jurnal, adică gîndurile Silviei, închipuirile ei, și, tot mai îndrăznețele ei trădări față de bărbatu-său pe care nu-l mai iubea, nici stîmă.

Carlo T., ca logodnic, i se părușe un om desăvîrșit. Apoi, puțin cite puțin, îi descoperise caracterul, din care se păteau culege cele mai tipice cusururi ale unui italian: oportunistul, conformismul, un egoism feroce; masculul care crede că toate i se cuvin, toate și, mai presus de toate complicitatea soției pentru orice faptă ar putea el săvîrși în scop de a porveni la o situație socială proeminentă.

Era, acest soț, așa de sigur de el, că, fără descoperirea jurnalului, n-ar fi bănuit niciodată adevărul. Și Silvia ar fi continuat să se mulțumească cu acel caiet, pentru a da glas silei de bărbatu-său, de zgustului care creștea mereu în fundul sufletului ei.

În fond Silvia nu se deosebea prea mult de majoritatea femeilor măritate. Pînă de un instinctiv simț al răscăleii, de o nevoie de emancipare, nevoie sinceră, deși confuză încă, amestecată cu seculare suburneri, ea totuși nu avea curajul să-i spuie verde soțului că nu-l mai iubește, și nici curajul să-l trădeze altfel decît cu gîndul.

De aceasta mai ales suferă ea în forul ei intim; de această ambiguitate psihică. Dar pe de altă parte se simte urșită să se lase condusă toată viața de acest echivoc, că va alege asta, mai bine decât să înfrîngă datoriile pe care ea le crede fundamentale pentru o soție și pentru o mamă, anume: unitatea familiei cu prețul oricărei prefăcării, oricărei ipocrizii, chiar după ce ura înlocuiește irevocabil iubirea.

Vinovățiile bărbatului care îi provoacă ei averseziune nu-s de cele care umplu rubricile judiciare în gazete, ci sint vini pe care ochii le vede, necruțător, de-a lungul purtărilor cotidiene și obiceiurilor casnice. Talentul natural de observație al Silviei R., simț devinit la ea tot mai prin lungile tăceri și lipsa de dragoste, izbuște să-i dezvăluie cit rău, cită nedreptate, cită ticăloșie și cită inacceptabil despotism se ascunde în rețeaua de raporturi dintre soț și soție, rezultat deci al unei societăți impermeabilă față de exigențele actuale ale conștiinței.

Filmul vrea să dea, plin și rotund, portretul unei femei și totodată al unei situații matrimoniale care nu e numai consecința unui moment istoric, fascismul, pentru că, încă și azi, în cadrul unor forme noi, psihologia femeii se încurcă în seculare piedici. De aceea filmul năzuiește să facă să ajungă pe fărmul nostru undele înțeleșurilor sale.

Totuși, sub fascism, valorile vieții de familie, valorile tradiționale aveau un stil mai accentuat schematic, un ton retoric de permanentă exaltare. Asta ofera un climat mai favorabil unei creșteri aproape spasmodice, a dilemei Silviei R. Ea trăia, solitar, această dilemă și, cu o sinceritate de solitar, cînd turbată cînd poetică, ea punea anticîmp problemele de fond ale femeii mîlitate moderne.

După acest profil se pot stabili legături foarte strîns între situația menajului în public și situația menajului acasă. Silvia R. și soțul ei oferau o mostră precisă. Totul se rezema pe un postament fictiv, pe nevia mai mult de a părea decît de a fi, pe idei subite mai mult decît pe libere hotărîri.

În intenția noastră, povestea trebuie să se desfașoare ca istorisită de însăși protagonista. Să se simtă, îndărătul fiecărei fotoimagini, răsufarea ei caldă, pasionată, imaginația ei erotică în căutarea unui om împreună cu care patul să nu fie un refugiu tulbure, o fugă de adevăr, ci sublimarea adevărului însuși. Libertatea simțurilor înseamnă pentru Silvia limpezime și legitate; o libertate cu răspundere. Adulterul, pe care ea nu izbuteste să-l îndeplinească în fapt, i se intruchimează în gînd, ca un strigăt, ca o chemare de puritate și coerență.

Insistăm să spunem că nu este avoidate de desfrîntare în neîncetata trecere, în mintea ei, de la un interlocutor imaginar la altul. Ci este instincțivă nădejde, tot mai aprinsă în fundul inimii, pe măsură ce pe soț tot mai mult și-l scoate din inimă. Este speranța că îl va găsi pe cel care s-o ajute să se zmgă din minciunile și înșelăciunile în care toți trăiesc, ca pe o scenă veche de toată.

Bărbatul, cînd a descoperit jurnalul, o numit-o tîrîfă. Nici nu putea să-i zică altfel, oînd în vedere mentalitatea o 99 la sută din bărbați, mai cu seamă italieni. În fond, acea mentalitate provenea instructivă din imaginea femeii, soției, a logodnicei, a mamei, care domnea pe atunci. Și care domnea și astăzi, după cum am mai spus-o. Dar cel puțin azi a apărut un fel de ferment, de vreme ce e posibil să se facă film cu acele dintre fermente care or vrea să fie stimulente.

Dintr-un punct de vedere, formal, dar nu exterior, am voi să adăugăm că elementele așa zise istorice, de exemplu mitingul din Piaza Venezia, nu trebuie luate ca elemente de figuratie, ca elemente documentare, ci mai degrabă ca lucruri evocate și reevocate de protagonistă, prin racursuri, prin sinteze, în funcție de cit interpretază ea cu privire, cu simțirea, în acel moment. Si totă acea zi zgometoasă și solemnă, acele luminații, acele cîntece, acele propure, se leagă neîntrerupt de drama familială pe care dînsa o trăiește.

Ca un miros care plutește în aer, ajungem să simțim că crizele dintre Silvia R. și Carlo T. se amestecă cu o altă criză, mai generală. Simțim că se surpă laolaltă, lucruri mari și lucruri mici, fondate pe principii și obiceiuri de-acum înainte învechite, uzate.

Iată linia generală a povestii:

Deasupra acoperișurilor din Roma soarele e de o nespusă dulcețată. E ora șase seara, 1940, iunie 10. Puțin cite puțin, ajung la urechile noastre ecouri de muzică, imnuri, strigăte, vociferări. Rîuri-rîuri de lume de toate vîrstele și condiții sociale, pe jos, în camioane, cu mijloacele de transport cele mai diverse se îndreaptă spre Piața Veneției. Vedem bucăți din acest fluviu amenesc, în stare de sărbătoare de la înălțimea unei terase din Piața San Lorenzo în Lucia, unde protagonista noastră Silvia R. cu ai săi treizeci de ani, singură, ghemuită, stă și scrie într-un caiet gros. E jurnalul ei intim.

De pe terasele vecine, cite un bătrînel, cite un servitor, cite un grup de copii priveșc, jos pe stradă, grandiosul spectacol, fluturarea nenumăratelor steaguri și stegulețe, contrastînd cu negrul predominant al uniformelor. Se aud fraze contradicții: « N-o să fie război! ». « O să fie război, do' scurti! » « Trebuie să avem încredere ». « Asta se zice mereu » « Roma are o armură de fier: Papa I »

Silvia stă și scrie, sub data de 10 iunie 1940 a celei zile: « Azi, dimineață mă uitam la lume ca și cum aș fi vrut să culeg din privirea cuiva un gest, un înțeles, un semn pentru ce o să se întîmple. Dar toate erau așa de normale. . . »

. . . O urmărim, în dimineața aceea, o urmărim pas cu pas pe jurnalul ei: o vedem cum străbate Via Condotti, pe tocuri înalte, cu pasul ei elastic. Poartă ochelari mari de soare, și parc-ar fi și mai frumoasă azi. . .

« . . . pe ziduri, obîșnuitele manifeste, aceleași nume: Assia Naris, De Filippo, Mary Drexler, De Sica, Sforisteria dell'Urbe: e costul nuu seara »

În dimineața aceasta, ca totdeauna, bărbății se întorc după ea. Iar dînsa, apărută de geamurile negre, la rîndul ei, ca totdeauna, se uită la dînsii. Un tinerel îi spune o vorbă indecentă. Un altul se ține mult după ea, pînă la școala unde învață băatul ei. Simte căldura ochilor lui pe spinare. Uite-l că se apropie. Poate c-o să o opească. Din omul acela nu se vede decît umbră care se lungeste, se scurtează, dispare, reapare. Silvia, în ciuda procedurii ei în aparență inospitală la omagiiile masculine, simte trepidatii crescînde pe măsură ce umbra o ajunge și impresară. Cine-o fi? Ochiul ei, ca ochii de gazelă, cearcă să vadă îndărăt. Dar iată că îi răsare în față băietelul ei, Piero, care iese alergînd din curtea școlii, cu un grup întreg de colegi. Asta curmă aventura de abia începută. Băatul o întreabă deodată, cu fața iluminată, dacă-i adevărat c-o să fie război. Silvia îi răspunde că speră că nu; altceva nu știe să-i spună. Ce vede în jurul ei o liniște. Un fructar și o cucoană, care rid într-o prăvălioră, un poltist care pune amenzi. Și atîtea obiecte reconfortante în vitrinele prăvăliilor! Ca pentru a scăpa de o oarecare sentiment de temere, vrea să facă și ea ceva cit se poate de obișnuit. Deaceia intră într-un magazin să-i cumpere o pereche de sandale lui Piero. Totul se petrece ca de obicei: încercatul, cu răbdare, apoi tocmeala, apoi dacă le vrea albe, sau negre, sau largi, sau înguste. Se cufundă bucurii în obișnuitele trîncneli și fraze curente. Piero e fericit, și cîleargă cu piciorușele lui ca să probeze noi pantofi. Cu tălpile lui de couciuc, mai că zboară de-a lungul străzii, upurel ca un înger.

Acum în casă răsună voca crainicului de la radio care face cronica istoricului miting. Dar Silvia, cu ochii pe hîrtie, se ține după urmele gîndurilor ei intime. Piero, se apropie în virful picioarelor, în spatele măică-sii, ca să o șperie. Ea tresare

scurt, și ca prinsă în flăcări delict, stringe, instinctiv, caietul la piept. Băiatul o întreabă de ce scrie într-unul, și ea îi răspunde că e catastiful de cheltuieli. Apoi Piero îi spune că Maria plînge. Atunci ea lasă pe băiat să se joace cu pisica și, traversind apartamentul ei bine mobilat, o găsește pe fata din casă la bucatărie; pe drum, automat, răsfășește caietul. Pe pagina întâia scrie, apăsător, aproape cu turbare: «nu-l mai iubesc pe bărbatu-meu». Deschide scriul ca să ascundă caietul sub lenjeria subțire și brodată. Apoi, se duce la Maria.

Într-adevăr, fata plînge fiindcă după anumite semne se teme să nu fie însărcinată. Autorial e un carabinieri care fusese transferat aiurea. Cazarma jandarmilor era în același imobil, cu cel unde locuiește Silvia. Maria vrea să se întoarcă acasă, în Friuli, de frica războiului, dar acum n-ar îndrăzni să se erote alor săi. Însărcinată. Silvia o consolează afectuos. Dacă să-și aibă într-adevăr un copil, ar se-o ajuta. În timpul acesta, radia în tot din zori cu Ducele, care în curînd se va înfrățea la faimosul balcon sub care s'adunată o mulțime imensă. . .

. . . la Veneția. În mulțime se află și soțul Silviei, Carlo T. Are vrea patruzeci de ani și este foarte simpatice la prima vedere. Priveliștea se reduce la un zid de țesături care astoptă. Aparatul de filmat face înconjurul automobilului lui Carlo descriindu-l meticolos. Din cînd în cînd, cineva strigă: «trăiască Ducele!», alții numai: «trăiască!» Toți cei dimprejur le fac ecou. Carlo la fel. Și entuziasmul lui pare sincer. Ochii săi se întîlnesc cu ai lui Cesare M. și cu ai lui Arturo N., prietenii lui; în uniformă fascistă și dinșii. Apoi toți ochii acestora fug unii de alții cu ezitare, cu jenă. . .

. . . cu puțină vreme înainte, Carlo dase o fugă pînă acasă, să-și pună uniforma de postav negru, și acum aleargă și el prin Piața Veneția.

Carlo, în fața oglinzii din dormitor, cu un ceas înainte de toate acestea, Silvia trebuie să mute un nasture de la uniformă, devenită prea strîmtă. Stă ingenușă în fața lui, cu ac și oț în mînă, doar nîl absentă, porcă; poate fiindcă e prea cald? Iar Carlo, de sus, glumește și-l sărută părul blond. Ii spune că a trebuit să-și pună uniforma, ca să nu pară un alb printre negri. Nu vrea să dea importanță chestiunii, dar se poate observa că, în fața neștiu-și, se simte cam încurcat, și că ea însăși nu e chiar așa de calmă cum ar vrea să pară. Cînd de la gazeta și se telefonează lui Carlo să scrie dinșul despre iminenta adunare cu ducele, el discută defărent cu directorul asupra tonului articolului, asupra cuturii adjectiv, apoi îl salută cu vorbe care ascund adevăratele lui sentimente. De fapt, îndată ce a răcorat, zice că să se ducă la dracu toți și că directorul speră că dacă va fi război, pe dinșul îl vor face academician. Silvia observă pe un ton glacial: «De ce nu i-ai spus-o?» Carlo rămîne trîznit în fața întrebării. Nu răspunde imediat. Minutul de tăcere pare interminabil. Amindoi sînt ca două corăbii înșune. Pînă la urmă Carlo, pe care aproape că-l trec toate nădăsușele căzîndu-se să pară calm; zice: «Te lași influențată de un bețiv ca Cesare M. I Și acum mă îei pe mine la rost». Carlo ridică tot mai mult tonul, se infurie și-l tot dă înainte cu întîmplările din noaptea precedentă, cu Cesare, un ratat, «care mă atacă pe mine fiindcă e emorizat de tine, și tu o știi, și ar fi trebuit să sări cînd el mă jigneau». «A fost destul de dur și cu mine», se opărește Silvia. Exasperat, Carlo îi spune rîndind că asta fusese doar un pretext, ca să-l defăimeze pe el, numai pe el, ne nimeni altul, Silvia, care de prea multă vreme își comprimă sentimentele, vociferare și ea din dînd dreptate lui Cesare; că într-adevăr ea nu pune niciodată adevărul, și că bine zice Cesare că ea e ca o actriță care recită mereu ceea ce nu simte. În acel moment s-ar zice că au ajuns pe pragul unor cine știu ce declarații revelatoare. Dar, brusc, Silvia izbucnește în plîns. Piero care asistase la scenă și la neprevăzută criză o măcășii,

se pune și el pe plîns, și o șterge din oada. Trezită de realitate, mama se ia după el chemîndu-l, speriată de durerea copilului, simțîndu-se responsabilă de supărarea lui. Preocupată numai să-și ascundă lacrimile în fața băiatului, îl ajunge din urmă, apoi într-un prim și neașteptat impuls îl ia în brațe, îl sărută cu disperare, îl sărută și pe soț, care iertare la toți, zice că e o prostă; «Iertați-mă, iertați-mă» și toți trei stau îmbrățișați, inclusiv bărbatul, acum reasigurat asupra sentimentelor soției; și toate acestea proiectate pe fondul hurei și bubuit al acelei voci umflate care anuntă la radio că. . .

Stau îmbrățișați dar privirea Silviei privește departe, o privire albă, uluită. . .

. . . Ziua nuntii, acum șapte ani. O zi miraculoasă. Toate obiectele dimprejur sînt numai fulgere și dantele. Soțul ei și singurul om care inspiră dragoste și încredere. Silvio ar voi să-l sărute în fața tuturor. Discursul preotului. Viața e datorie. Cu cît preotul o încale pe Silvia mai tare într-o cușcă cu dantele, cu atît se simte ea mai fericită. Fîndcă iubește pe Carlo. . . Ce legătură poate fi între această scumpă, de demultă privire a lui Carlo și aceea pe care el o are acum? această scumpă, de demultă privire a lui Carlo și aceea pe care el o are acum? Ca depănate cu inecinturii, expresiile figurii soțului, ale soțului de odinioară cînd vorbea la telefon cu directorul, se întorc în memoria Silviei dezvăluindu-i prefăcătoria; revele o vagă obscură grîmășă, o lăcărare de falșitate în ochi. Toate capătă o imensă valoare revelatoare, și aproape că-i fac frică. Tonul acela slăgarnic cu directorul, apoi, imediat, tonul batjocoritor. . . Continuu să confrunte cele două cătături, alternîndu-le cu o nemplăsoasă minuziozitate.

Peste această paralelă de expresii fizionomice, sosește momentul cel mare: vocea lui Mussolini bubuie prin văzduh: «Azi, la orele șaisprezece și treizeci, contele Ciano a primit la Palatul Chigi pe ambasadorul Franței și i-a făcut următoarele declarații: Majestatea Sa Regele împărat se consideră în stare de război cu Franța cu începere de mine, 11 iunie». Se aude urlul de consimțămînt al mulțimii în mijlocul căreia se găsește și Carlo.

Silvia, pe terasă, ascultă, ținînd strîns la pieptul ei pe fiu-său. Lîngă ea, și ca un alt copil al ei, Maria. Maria întreabă de ce război. Silvia îi spune că nu știe. Poate că ar fi bine să-l trimite pe Piero la bunici, la Sutri.

Se mai aude vocea lui Mussolini: «Cine a sperat în neutralitatea italiană a dovedit că nu înțelege nimic, că nu cunoaște sufletul călît al vîguroasei noastre rase de luptători, de cuceritori. »

. . . Pe insula aceea unde se duseseră în călătoria lor de nuntă, figura lui Carlo era luminoasă. Vorbea de Dumnezeu, zicea că nu crede în el, dar că are un Dumnezeu al lui, Dumnezeuul poezilor. Așa spunea. Dumnezeuul bisericii, nu; toate relele italiilor de la biserică vin. Se căsătorise religios ca un omagiu adus Silviei, dar de atunci nu mai călcase în biserică. Pe vremea aceea Silvia îl asculta de parcă ar fi fost Dumnezeu. Silvia credea în Dumnezeu; fusese crescută în credință. Dar Carlo, dacă ar fi vrut, ar fi făcut-o să abjure, într-atîtă i-a era de devotată, de dornică să se confunde cu el, în el. Ea, pe vremea aceea, era o biată fetiță plină de idei greșite inoculate de părinți, niște mici burghezi din Lațiu, cei și place fie la mine? se întrebau ei. Și-și spuneau că lucru al unuia îi plăcea celuilalt, o listă care nu se mai isprăvea. «Tu mi-ai deschis inima și mintea», zicea Silvia, și vorbeau despre cum o idă crească pe copil, fără să-și imbuie capul cu lucruri învățate pe dinafară. Dumnezeu nu se învață cu memoria, zicea ea, și ziceau amindoi că fidelitatea între un bărbat și o femeie e tot ce poate fi mai înalt pe lume, dar cu condiția ca asta să fie o cucerire, nu un ordin. . .

...Ceasurile de demult! Când, sub soarele de amiază, trupurile lor stăteau întinse, goale, pe nisip. Și un an după, la Roma, într-un salon mare, la o recepție. Erau acolo prelați, grânguri, fășnet de mătăsuri, cristale care luceau. Carlo o ducea pe Silvia peste tot cu el, bucuros să o arate, mîndru de ea. De data aceea însă ea simte o ușoară silă văzînd înaltelei lui Carlo în fața tuturor acelor înalte personaje. Plecăcîlnu, surisuri, fără întrerupere. Apoi îl surprinde cum stă înfîpt, gata să vîneze din zbor clipa cea mai propice pentru a se duce să lingusească respectuos pe un prelat. Nu știe că ea îl vede, și poate că socotea că asta n-are importanță, convins fiind că și ea ține tot atât de mult la ocaziunile lui și că datorită so-rii fie complice mută. Carlo e pe punctul de a face un mare salt în carieră, și printre patronii cei noi ai jurnalului unde el își publică năvălile, plătit regeste, se află și lăme din cercurile Vaticanului.

După aceea, s-a născut copilul. Ea, el, și băiatul. Îl vede cu o limpede precizie, la botez. Preotul unge fruntea lui Piero, și ea se gîndește că de bine ar fi dacă dă mic s-ar face la fel cu tatăl-său, Carlo...

...Piero. Pe el îl are acum în față. Ține mînte cum îl zgîlție, fiindcă o mîntise. Al minjit, strigă ea, și aproape că-l lovește. Intrînd pe stradă, ea să se joace. Și spunea că nu. O minciună nevinovată, de copil, dar care pe ea o obsedează, ca și cînd ar fi văzut de pe acum pe iu luncind pe panta tatălui. După asta, se călește că s-a gîndit așa, și se uită la el, și băiatul i se arată așa de pur! Îi spune că, dacă el vrea ca mama lui să nu moară, să nu mai mintă niciodată. Mai bine să suferi, mai bine să duci mizerie, orice, numai să spui totdeauna ce gîndești, altminteri, cine își ascunde gîndul, putrezește pe dinăuntru și se face brută, și se face bătrîn înainte de vreme. Îl întreabă apoi pe băiat ce anume îi place la tatăl lui, și el îi răspunde că tot. Îl vorbește îndelung, trăvestind în îngrijorări de mamă profunde de ei nemulțumiri de nevastă. Cum ai vrea tu să fie nevasta ta? Asta era un altul din intristările ei monologuri. Și copilul se uita la dînsa cam aiurit, cău-tînd zadarnic s-o înțeleagă.

...Jalinic e să vezi un om făcînd ceva și neștiind că e văzut. Uite-l pe Carlo cum se apropie de un alt om și, din calcul interesat îi îndoaie spinarea. Ne mai aflăm tot în salonul acela. Zile, luni mai tîrziu. Se găsesc acolo și personaje în fracuri cu broderii de fir aurit: academiци. Carlo e candidat la un mare și răsunător premiu al Academiei, pentru volumul lui de povestiri. În acele gesturi care altora pot părea normale, admisibile, memoria Silviei, redeșteptată, insistență, necruțată analitică, o face să descopere sfîrșitul demității lui Carlo.

...Ochii lui, strălucitori, tîneresci, deschiși în momentul cînd o trezea pe ea, în mijlocul nopții. ... ca să-l citească o năvălă plină de aer curat, de proșpețime, de bucurie, de neahtare. Sîrșeau făcînd dragoste. Și dimineața îl găsea încă îmbrățișat cu foile dactilografiate mototolite sub patul unde, fericit, se înfăntușe.

Tot Carlo. Un detaliu. Îl oferă unui academiциan volumul său de năvăle. Academiциanul citește cu voce tare două-trei linii. Tocmai acelea pe care Carlo i le citise ei în noaptea aceea. Și parcă trecuse un secol.

În dimineața aceea, acum vreo doi ani, la biserică. El, proaspăt ras, plin de compunere. Vocea Silviei, cu sonoritate supusă ca de rugăciune, ne explică, în timp ce slujba își urmează ritualul, de ce Carlo ar vrea să vină la biserică: asta îl ușurează obținerea premiului și a faimei.

Mîna soțului schitează semnul crucii. Măzolește în gură începutul unui Totul nostru, parcă l-ar spune și parcă nu l-ar spune, ceea ce e încă mai mare sacrilegiu. Silvia îl privește în mijlocul fșetelor, răsuțărilor, și tuturor acelor unduiri îm-preunute ale credincioșilor, cu care Carlo ar vrea să se pună la unison. Silvia se simte

cuprînsă de bănuiele împotriva tuturor, ca și cînd toți ar minți, la fel cu bărbatu-său. Acele abraziuri duminicale în biserică o îngrozeau...

...Toate îi plăceau la el. Chiar și cusururile. Se uitase odată la dînsul cu o lăpă mare, pe cînd dormea. Descoperise părți, și perii ca o pădure, și simțea că se simt-teste cu el încă mai adînc, încă mai intens. Apoi, el a deschis ochii. Sub lăpă ochii erau enormi. ... și atunci ea, deodată, s-a pierdut cu firea...

Fața lui Carlo, cînd minca. Sînt numai ei doi la masă. Afară suflă sirocco. Probabil că, în curînd, ca de obicei, au să fie în pat, împreună. El, de ani de zile, se scabeste în dinți cu scobitoarea. Dar Silvia a băgat de seamă asta numai de cînd nu-l mai lubeste. E groaznic, cu scobitoarea. O întrebă de ce nu se scabeste de pe un țărș.

Carlo se scoală și se îndreaptă spre camera de culcare, făcîndu-i un semn cu tîle. Ea rămîne nemîșcată la masă. Azi n-ar vrea să treacă pragul acela. Mînte că o doare puțin capul. Dar el insistă. S-a postat în fața ușii sufragerei, și insistă; și-a și scos cămașa, și este tot cu scobitoarea în gură. Ea nu izbuteste să refuze, dar tare ar vrea s-o facă. Și pe cînd el o îmbrățișează, auzim cuvintele grele pe care ea le scrie în jurnal, vorbe pline de răutate împotriva ei înseși...

...Silvia se spovedește aceluiași preot care pronunțase discursul la cununie; «Părinte, nu-l mai iubesc pe bărbatul meu». Acum că e sigur de asta, a simțit nevoia să o spună confesorului. Discursul ei este lung, greu de spus. Zice că s-a gîndit și să fugă. Cînd însă vrea s-o și facă, nu izbuteste să se desprindă de pavaul din pragul casei. O luptă plină de spaime, în care toate anticele mituri îi stau împotrivă: tema copilului, tema părășirii, tema vecinilor. Și totodată, repetă, obsedată împotriva acelor obstacole: nu-l mai iubesc. În trei cuvinte ea pune suflul ei tot, pe ea însăși, întreagă, cu toată instinctiva, confuza, cavișitoarea ei pută de emancipare.

Dar preotul repetă monoton că nu-i în asta nimica prea grav, că nu-i nimic criminal în ce face soțul, și că rostul soției e să înțeleagă, să netezească asperitățile...

...În ziua aceea a intrat într-o papetărie ca o hoată, ca să cumpere un caiet gros; căci cu preotul ei nu mai are nimic de vorbit. Minile ei scotocesc prin diversele tipuri de caiete, sub ochii vînzătorii care o întreabă ce are de gînd să facă cu caietul. Silvia răspunde, puțin încurcată, că vrea să însemne acolo cheltuielile.

...Silvia e o bucatăreasă excelentă, o iscusită gospodină; așa zice el, și ca el o spun toți. O vedem în bucătărie preperînd o prăjitură. Regina casei. Aici începe jurnalul ei, în timp ce prepară o prăjitură. Alternează amara ei neville de a-și vîrșa necazul cu absorbirea în operațiile culinare; alternează imoginile prăjiturii care se naște, cu acele ale vieții secrete, pe care o duce. Preotul mi-a spus că trebuie să mă culc cu bărbatu-meu pentru totdeauna și că trebuie să fac oți copii. Își aduce mereu aminte de bărbat! său în ziua, ba chiar în minutul cînd a zis da în fața altarului. Erau minunotî amindoi. Ar fi vrut să urle acel da, apoi să-l sîrute pe Carlo imediat, în fața tuturor. Apoi iarăși ei doi în fața aceluia preot, dar nu împreună cu Carlo cel de atunci, în cea strălucitoare, lămuinoasă dimineață (de fapt, ploaia, peste tot umbrăle, și totuși fiecare lucru strălucia, apa sporea bucuria generală și era de-ajuns cea mai mică lăcărare de lumină ca să facă picăturiile să scîlcească; prin geamurile automobilului încețoșate de ploaie, totul devenea magie). Nu, acum nu mai era cu Carlo de atunci, ci cu Carlo de acum. Cîtă schimbare! Pușini sînt anii care au trecut, dar ea azi știe să citească obrazul acela. Vremea a exhumat fele-

nia, ipocrizia. Îi vede iar pe preot întrebînd-o: «vrei să te căsătorești cu Carlo?» și ea, acum, răspunde nu, un nu care este o răbunire după bruscă comprimare de la confesional, un nu care bubuie în plină biserică. Și, în fața credincioșilor, palizi, așezați în penumbră, ea grăiește un fel de predică, din amvon: le spune că viața e lungă, că ea e încă tânără, că nimeni n-are dreptul să sacrifice viața cuiva. Clopotele înălțării oprește, o clipă, exacerbatelor ei ipoteze. Pe care apoi le reia și continuă a se roti de la un om la altul în căutarea unui tovarăș de adevăr și de iubire, mergînd așa, de-a lungul străzii, adăpostită îndărătul ochilor negri, de-a lungul oamenilor care o privesc și pe care și ea îi privește. Care ar fi, din ei, amantul ideal? Există, da, există, ocel om perfect pe care îl caută; și-o repetă ei înseși, cu o certitudine care o ține dreptă între pereții obosiți ai căminului conjugal.

...Prăjitura e aproape gata de pus în cutor. Bate fura spumăasă, care se umflă. Silvia e extrem de competentă, și energia ei face caimacul să debardeze din castron. ...

Unuia și altuia din oamenii cu care se încrucișează, ea le dă nume inventate. ... Eduardo. ... Enrico. ... Ca și cînd i-ar cunoaște de cînd lumea. ... Unuia îi vede numai gura, altuia ceafa, cu tendoane calde și puternice, la altul vede o spinare imensă, altuia îi vede risul pe buze. Iată un tîndr blond, într-o uliță îngustă, nu se știe unde, în plin soare; și-au zîmbit unul altuia, ca în-a nu știu cîta întâlnire. El are haine negre, cămașe de un albastru deschis, ochii albaştri și ei; vîntul face să-i vibreze haina subțire pe corpul său zvelt. Ea zice: dumă de alții. ... Te aștept de atîta vreme... știam c-ai să vii. ... te-am căutat așa de mult. ... Cu tine, eu pot spune tot ce gîndesc. ... chiar vorbele pe care alții le socot păcătoase, nerăsunate, tu le faci să fie transparente ca apa, albe, voioase. ...

...În cuptor, prăjitura își face crusta ei aurie. Cine ar vedea-o pe Silvia umblînd prin casă ca o exemplară gospodină, n-ar bănui nimic din ce fierbe în intimitate minții sale. ...

...Omul dinaintea a dispărut, și un altul îi ia locul. Silvia îi simte pașii apropiindu-se. Ce frumos e să auzi pașii omului iubit care tocmai vine. A sosit. Sărutările tale îmi merg direct în oțel, direct în vine. ... nu mă șterg la gură cu mîna, așa cum fac în gînd cînd mă sărută Carlo. ... Sărută-mă. ... (e mai tîndr ca ea, cu o privire plină de bunătate și de putere; sint amîndoi pe iarbă, și în spatele lor atîția, atîția copaci!) îi destăinuiește că, într-o zi, s-o gîndit să-l omoare pe Carlo. ... Așa, o fracțiune de secundă. ... dar a gîndit-o. Nu izbutise să găsească momentul de cînd o început să nu-l mai iubească pe Carlo. Cînd? Ca niște scînteieri presărate de-a lungul o opt ani de viață împreună, îi răsare în minte cînd o anumită expresie pe figura lui Carlo, cînd o alta, care o moment i-a părut c-ar fi punctul de plecare al eroizilor unei lăgături ce părea eternă. Dar cînd? Cu un leit-motiv, ea repetă întrebarea cea fără de răspuns. Silvia plînge de bucurie, și zice că oamenii plîng de bucurie atunci cînd se iubesc adevărat.

«Dacă nu te-ai fi întâlnit, m-aș fi omorât!» îi spune ea unui al patrulea, void ostfel să-și spună nevoia ei ajunsă la ultima limită, nevoia ei absolută, primordiale, neîntîrziată, nevoia ei de un om, de un tovarăș, care să fie într-adevăr partea cea mai bună din ea însăși, un om căruiu îi ești credincioasă fiindcă vrei tu să fii așa, tu, exact tu, cu tot suflul tău.

...Iată și un al cincilea. În pat. Doarme. Probabil că el și Silvia tocmai sfîrșiseră de făcut dragoste. Are, și acesta, tipărită pe fața lui bunătate și putere. Silvia zice

că ce minune mare este să vezi dormind om pe care îl iubești! Că ceasuri după ceasuri, întreaga noapte, ea ar sta apîntită să-l vadă dormind, să aștepte clipa cînd ea va deschide ochii, cînd va începe să vorbească; să vorbească vorbe în care ei nu vor avea nimica de ascuns unul altuia. Atît de multă, multă vreme, ar putea să se uite în ochii lui. ...

...Iarăși chipuri de bărbăți, priviri. Într-o sală de cinema, la un stadion. Alți candidați la adulter. ... crîmpele de viață, sinteze de incubate aventuri, aventuri de iarnă, de vară, de noapte, de zi. ...

O dată, nu de mult, la ea acasă. Casa e invăluțată în praf și bocănituri de ciocan, fiindcă Pietro, zidarul, lărgeste cadrul unei uși. Carlo e plecat la gazetă. Abia i-a dat bună ziua zidarului. Nici nu știe cum îl cheamă. Că nevastă-sa l-ar putea trăda cu Pietro, acesta e ultimul lucru care i-ar trece prin minte. Și Silvia cu cît mai mult se gîndește că din vanitatea Carlo e așa de departe de a-l suspecta pe Pietro, cu atît mai tare se gîndește ea la Pietro. E un om de vreo patruzeci de cinci de ani, tăcut cași dînsa, cu care vorbește din cînd în cînd despre lucruri neînsemnate, despre preșuri, despre fii-său care-și face armata.

La văzut scoțîndu-și cămașa și îmbrăcînd o cazacă toată potăcut cu var. Fața lui e și ea mereu stropită cu var. El a văzut-o pe ea trecînd ca o vedenie dintr-o odaie în alta cu capodul deschietat. Carlo e și el musculos, și amîndouă minile Silviei încap într-o mîină de-a lui. Dar Carlo nu-i nici frumos, nici urît, nici deștept, nici prost. El e, de acum, zăvorât ca moartea, și o ține încauț și pe ea. Pietro și cu dînsa sint acum singuri în toată casa. Ea îl roagă să nu mai bată cu ciocanul vreo jumătate de oră, că vrea să se odihnească nițel. El îi spune: «O să vedeți că n-o să puteți dormi pe căldura asta». Îi desparte un perete, la cîțiva pași. Ea vede fumul țigăreței lui, care vine plină aproape de ușă, pătrînzînd în vîlute spirale prin dîra tăioasă a razelor soarelui. Un moment de imobilitate, de tăcere așa de deplină și de singulară, că amîndoi simt că barcă sint ridicăți pe sus, unul către celălalt; un fel de îmbrățișare magică, neconsumată, prinsă în văzduh. Atunci, iată că sosește Carlo. Și castelul de vis se dărîmă pentru todeauna. ...

...Silvia se oprește din scris în jurnal fiindcă a auzit deschizîndu-se ușa. E Carlo, care se întoarce acasă. Repede, ascunde caietul. Reîncepe farsa domestică. Carlo o sărută, pe ea și pe toți. Ea îi întinde sărutul, el laudă prăjitura pe care ea o scoate din cuptor. Carlo e bine dispus și plin de sine.

...Vestea izbucnirii războiului i-a făcut să vină, repede, pe părinții lui Carlo. S-au grăbit s-o facă, după ce au ascultat acasă amantul Ducelui. În același timp, de la Sutri, telefonează părinții Silviei. Ea îl înțelege, poate că s-o trimiță pe băiat la dînsii. Depinde de cum se desfășoară lucrurile. Familia lui Carlo aparține burgheziei mijociei din Rome, bine îmblîntită, bine înrădăcinată, cîință și agitată. Sint acolo, fără nici o prefăcătorie, a sentimentelor lui Carlo: că trebuie să te opori, că trebuie să te aranjezi cum poți mai bine, că războiul se poate și pierde, dar dacă se pierde, fascismul o să fie acela care o s-o plătească.

Cînd Carlo sosește de la gazetă, taică-său și măică-său îl îmbrățișează ca și cum s-ar întoarce de pe front. Fiul îi informează că se fac mari eforturi diplomatice ca să se termine imediat cu războiul. Împreună cu atâtă fac previziuni practice. Mama intervine ca să întrebe în ce fază se găsește nouul volum de nuvele al lui Carlo, care îi spune că ultimele evenimente o să-l facă să cam bată pasul pe loc. Mama îl dezmiardă și-l tratează ca pe un sfînt, și cu cît mama și mai maternă, mai dulce, mai dragăstoașă, cu atît mai mult ea apare, în ochii Silviei, mai absurdă și în fond mai neumană.

... În seara dinainte de 10 iunie, pe terasa Silviei, se găsesc obișnuiții prieteni: Cesare M., criticul dramatic de la aceiași jurnal unde scrie și Carlo. Apoi Antonio, un băiat de vreo douăzeci și cinci de ani pe care Carlo îl protejează și-l îndreaptă spre literatură și gazetărie; apoi Bruno B., scriitor și dînsul; apoi pictorul Giulio; în sfîrșit, Arturo N., un funcționar din Ministerul de Interne care îl traduce pe Rimbaud.

Silvia se învîrtește printre ei distribuind băuțuri. Stau în penumbră. Și jos, fermecătoarea, miraculoasa Romă nocturnă. Și albea marmoreană fascinantă a Vaticanului.

Din timp în timp, ochii unuia și altuia se încrucișează cu ochii Silviei, exprimînd, ca niște licăriri de științe, poftă ascunsă, nădejdi de înțelegere viitoare, Antonio, el mai mult ca toți, o privește cu un evident amor, dar este și atent ca nimeni, mai cu seamă Carlo, să nu bage de seamă. E de ajuns să se tragă înapoi cu un centimetru, sau să se plece înainte cu un centimetru, pentru a găsi poziția cea mai adecvată, protejat de întinerire, pentru a vedea fără riscuri, și totodată pentru a încerca ascunde aruncări cu lațul.

Dar atitudinea Silviei este ireproșabilă. Stă ghemuită într-un colț și ascultă cu o ascunsă plăcere începutul asaltului dat de Cesare împotriva lui Carlo. Cesare M., cînd a băut puțin, are o luciditate care te îngrozește. Vorbesc de discursul de miine al Ducelui. Și toți sînt de acord că va fi anunțarea unei declarații de război. Carlo totuși mai speră. Nu-i exclude ca Mussolini să vină cu o învîrtură de-a lui, care să schimbe complet situația. Atît Antonio, cît și Giulio, pictorul, care schițează pe o foale de hirtie capul Silviei, sfîrșesc prin a fi de părerea lui. E degustătoare, exclamă Cesare M., nesiguranta asta; ba că ar putea fi război, bă că ar putea să nu fie, și noi nu putem decît lua act de ce or hotărî alții. După asta, ride zgomotos și spune că, orice s-ar întîmpla, ei, intelectuali și ei, cu degetul face un gest circular), vor reuși totdeauna să se descurce. În țara noastră, se pot face minuni cu papagalul.

Cesare M. vrea să știe de la Silvia dacă ea împărtășește părerea că în Italia talentul servește să ne încurce pe noi înșine sau pe aproapele nostru. Un moment de răsufare suspendată. Oamenii aceștia o ridică acum pe ea la rangul de judecător al perplexităților lor. Dar Carlo le-o ia înainte. O așază pe Silvia pe genunchii lui, ca pentru a atesta posesiunea, titlul de proprietar. Asta, fizic, și intructiv împotriva lui Cesare M. O femeie, zice el, habar n-are de asemenea probleme, și mulțumesc lui Dumnezeu că Silvia nu-și bate capul cu ele. Atunci Cesare M. exasperat și de faptul că Silvia nu scoate o vorbă, ascunsă îndrăgăstului surîs, dă drumul unui nemilos atac, așa cum știe el, și pe care îl joacă cu nimici de actor: «Dumneata ești o soție ideală; voi sînteți o pereche ideală, pe deasupra mulțumilor. Omul n-are nici măcar curajul, scumpă doamnă, să vă facă curte, într-acea sînteți de perfecți. Voi doi știți ce vreți, ca niște buni soți care vă aflați. V-am văzut crescînd împreună. Și v-am și învidiat. La început, aveți două oddi. Pe urmă oți avut trei, apoi patru, iar acum a șase. Tot așa vreau și eu să-mi asigur toate comoditățile din lume, cîștindu-le modern al viitorului.»

Se înfăcărează tot mai tare, face gesturi de clown, pipăie burta lui Carlo spunîndu-i că s-a îngroșat, că bea prea multă bere, că o fi el un estet, dar nupoate rezista plăcerilor imediate, ca și dînsul, dealtminteri. Și luna iluminează pîntecele lui Carlo. Carlo simte că Cesare vrea să-l umilească în fața soției. Reușește însă să se stăpînească. În asta e el mare meșter. Pe un ton care vrea să fie calm și detașat, zice că intelectulul are o libertate a lui, mai adînc decît a altora, și și-o exprimă în operă. Antonio dă, timid, dreptate lui Carlo, iar Cesare îl încuie pe Antonio acuzîndu-l că e totdeauna de părerea protectorului, și că de aceea o să facă el cariera.

Atunci, Carlo izbucnește și spune urlînd că nu te poți opune exaltării unui întreg popor, că la Milano mulțimea, zilele astea, face coadă ca să viziteze, ca un templu sacru, leagănul fascismului în Via Paolo da Cannabio, și că toți italienii visează la redobîndirea Nisei și la noile colonii. Pînă și cerșetorii de pe uliți. Giulio afirmă că un vers frumos, un tablou frumos, răscurpă și izbăvește orice altă greșală numai cu adevărat bune să fie acele poeme sau acele picturi. Artă e mai puțin decît istorie. Cesare M. agită un Jurnal și urlă, în timp ce Arturo, uitînduse alarmat împreună, îl roagă să scuture vocea. Cesare citește titlurile din Jurnal. Da, sint admirabil făcute, efecce, lapidare, ticlute de oameni de meserie. Pofțiți: «Disciplina e calmă. — Tineretul și războiul — Puterea navală a Italiei și marile său rol imperial în libertatea mărilor. — Inalterabila fidelitate a universităților.» La Messina, la Neapole, la Grosseto, stă cineva în fața zidului, citește titlurile și crede că e așa. «Și asta le-am ticlucit noi, tuși cu mine, azi noapte. Sîntem complici eu și cu tine, scumpul meu Carlo, și sîntem niște morți. Sîntem deja morți, și nevastă-ta e văduvă». Începe, ca și cum ar ține în mînă o luminare aprinsă, să parcurgă terasa întinînd litanii că la înmormîntare, apoi se prăbușește dinaintea Silviei, pe care și el o iubește în secret, și-i cere iertare, și-i face temenele, și-i sărută minile. . .

... Silvia i-a lăsat în labirintul încîlcit al neputinței lor, și se pregătește de culcare. Vede lucrurile din casă, obiectele, cu un ochi nou, parcă revelate grație justei răutăți a lui Cesare M. Vede mozaicul de Vietri de cîrînd schimb, vede serviciul de pahare și fațurii, perdelele la care ține așa de mult, mătăsuri moi, suple; vede strălucirea baie cu prețioasele flacoane de argint cu parfum, cu acetoni, cu colonie. Aproximă că sensul acestor obiecte, scumpețelor lor, ticlucilor lor, sufletești efectiv, i se desvăluie acum pentru prima dată în viață. Se desbracă. În timp ce îi șosește de la vîră țărîni pe acei oameni marcanți, stîmjați, mișcîndu-se dezinvolt și autoritar pe străzi. În birouri, în redacții, telefonind, conversînd, participînd la acte solemne, decise, confirmîndu-le cu un cuvînt, cu un suris, cu o semnătură, cu un salut. Și cum ei se află aici, cu dimensiunile lor adevărate, în această descompunere nocturnă. Scoate caietul din scrin și, pe undă ocelor fluxuri și refluxuri de frînturi de frază care vin de pe terasă, scrie că viața ei este și ea un faliment, că războiul nu va face decît să strîngă tot mai nemilos surburăuile monotoniei sale existente. Căci astăzi mai mult ca orîcînd, desparțirea de bărbat-său ar fi judecată ca o nebanie, ca un act feroce, nesădit, necerescine. Trebuie neapărat să ne simțim cu toții creștini, cum spusese nu mai știu cine, odată, pe terasă, cînd voia să susțină nu mai știu ce. Scriind asta, Silvia simte în ea greață și revoltă. Și trage pe hirtie o linie opăsă, care corespunde unui irezistibil pîntînuit. Căci știe că se va refugia ca o cîrțică, ca un șobolan, tot mai la fund în ascunzîșul acestor pagini de hirtie, și că va continua să-l trădeze pe Carlo numai pe această hirtie, și să fie sinceră numai pe această hirtie. Și că ea va îmbrățișa această împreună, scîndîndu-i remuscările în ritmul unor recepții mondene ca aceea din această seară, pe terasă, unde ea s-a comportat ca o exemplară amfitrionă.

Întă, i-a alîns la ureche vocea sfîșoasă a lui Antonio. Și-l închipea, pe el și pe ea, într-o odăie (în pensinua unde sode el?) Și-a pus în cap să-l salveze; nu vrea ca ei să se afunde în sărmana diplomație a mediului în care trăiește. Dorința pe care i-a inspiră acest tinerel frumos și fragil, dîrîntă avidă cu și celelalte, se amestecă cu dorința de a-l salva. Tu mă iubești, dar nu vrei să-mi-o spui, de teamă că-ți pierzi slujba. Liberează-te de Carlo. Și-l sărută, și-l desmiardă într-un crescendo totodată senzual și matern, și izbucnește încet-încet să-l facă să cedeze, și-i murmură

printre mîngîrieri, că trebuie să prefere a trăi cu o singură bucătică de pine, decât să se tîrîie și să lingusească, așa cum face Carlo, sau cum face Giulio care ca să-și vîndă tablourile e dispus, sub pretextul artei, la orice acțiune obiectă. El, mai degrabă ar putea să scape plecînd în străinătate, cum a făcut Achile. Acest Achile e un nume care revine mereu în conversații dintre acei oameni. Ca un mit, ca un personaj mitologic pe care îl iubești, și îl și urăști. E un prieten de-al lor, căruia exilul i-a părut mai puțin dur decât rămînerea în patrie cu țara spinării îndoită.

Acum, în locul lui Antonio, înaintea sub pana Silviei, Cesare. Aparițiile lui se desfășoară în contrapunct cu minierile dueli verbale care se dau pe terasă. El și cu Silvia sînt împreună, în pat, în chiar camera Silviei. « Iți sînt recunoscătoare », murmură ea, sub avalanșa de sărutări ale lui Cesare M. De data asta nu amorul, ci aversiunea lor comună pentru Carlo a făcut-o să se bage în această nouă bulboană a închipuirii. Cel doi amani își spun alternativ și înșelîndu-se fiecare pe el înșuși, vorbe de dragoste și vorbe de ofensă pentru Carlo. Suspine de amor și batjocuri sarcastice, închipuindu-și-l pe Carlo în situațiile cele mai decăzute. Și-l închipuie defilînd într-un cortegiu, bătînd pasul, un-doi, un-doi, și scoțînd, din timp în timp, cite un strigăt din piept, același și în același timp cu alții pe care se laudă că-l disprețuiește. Îl văd ajuns la compromisul final, gata să ia Ostia sacră, adică să facă cumincătura. Apoi, tot Cesare M., pe care acum se mută conștiința critică a Silviei, se răstește la ea și-i strigă că, dîseară, Carlo va veni acasă, plin și sigur de el, cu un erou, și tu Silvia îl aștepti, și-l disprețuiești, și-l deschizi ușa, și-i zîmbești, și-l servești, și-l deschizi pulpele, vîrfa! Asupra acestei insulte, căreia urmează să-i urmeze poate și o palmă, se întreprinde imaginația, și Silvia rămîne pierdută, gîfînd, cutremurată de singură. Se ridică, se învîrtește prin odaie, deschide fereastra, se lipește de ușă, și, acolo, în picioarele goale, stă nemiscată. Ascultă... Vorbesc despre dînsa. Guido le arată acel portret al Silviei, schițat de el adineori. Se întrec care mai de care să-l laude, Carlo o descrie ca pe o femeie cum alta mai bună nu poate fi pe lume, nici fascină în antifascistă, cu nici un fel de ideologie în cap, plină de echilibru, de bun simț, de virtuți domestice, ca femeile de altă dată. Silvia ar avea poftă să intervină, ca să-și scuture jos de pe spate toate aceste adjective, acest portret insuportabil și fals; portretul unei femei pe care oamenii acia, așa, diferiți între ei cum sînt, ar vrea-o toți s-o aibă de amantă. Cum oare să deschidă, ușa, și, așa, aproape goală, să vină pe terasă, să lase cu gura căscată pe aceste biete, mizere flînte și, sub lumina lunii, să le vorbească? Și le spună încet, să le spună ce gîndește despre Carlo, și plină la urmă despre toți cei sînt acolo. Sceno asta, care nu se va realiza decât în paginile velleitarului său colet, ea o vede, o trăiește. Se închipuie pe ea înșăși opzîndu-se între oamenii aceia fără măcar să-și fi pus un vîl pe umeri. Le spune, cu o candoare pe care o accentuează grația ei feminină, că Antonio tare ar vrea să se culce cu dînsa, și Cesare M. nu mai puțin, și Giulio de asemenea, și ea poate că s-ar culca cu vreunul din ei, dacă ar avea puterea să spună ce gîndește. Și atunci n-ar mai fi adulter. În loc de asta, trebuie să ascundă toate. Impulsi care au de pure, de sănătoase, devin atunci impure și nesănătoase. Și le mai spune că nu-și mai iubește bărbatul. Nu poate să facă o listă a motivelor și să precizeze cînd o început asta, oricît și-ar pune ei înseși aceste întrebări. Dar de început, a început. Și simte că asta s-a născut nu din ceva rău și prost din sufletul său, ci din ceva rămas încă bun în sufletul său. E urît din partea ei că n-a avut curajul să i-o spună lui Carlo atunci, și că i-o spune acum, în această noapte a adevărului, sub luminile oragului cînd oprim, cînd stîrne, în cadrul repetiției de camuflaj.

Se oprește. Era așa de confundată în delirurile ei că nici nu auzise cum prietenii lui Carlo își iau rămas bun. Cînd își dă seama de tăcerea din jur, ascunde fără grabă

jurnalul; e atât de abătută încît mai că nu-i pasă dacă în acel moment Carlo ar fi găsit caietul. Privește în jos pieteta și-l vede pe Carlo cu prietenii lui spunîndu-i noapte bună în fața porții. Vocile lor ajung pînă la dînsa. Se văd gesturile lor, gesturi fără semnificație, gesturi de oameni fără rădăcini, se văd toate acestea în acele zori de zi din 10 iunie. Pe mojestuosul portal al Clubului Vinărilor ies cîțiva aristocrați care cu jucat cărți pînă la ziuă. Unul din ei se cunoaște cu Carlo și cu ceilalți și se salută cu mîna.

Cînd Carlo se întoarce acasă, Silvia se prefacă că doarme. El o privește. Ar avea poftă să o trezească. Se mai uită la ea, și o bănuiește că nu doarme. O chiamă. Ea deschide ochii. Nu dormea? Ea nu-l minte de tot. Îi spune că tocmai ațipea. Se vede bine că el ar vrea să atingă subiectul arzător al discuției din acea seară. Tăcerea ei nu-i place. Dezbrăcat pe jumătate, se opază pe marginea patului. Prin storiuri, filtrează o lumină albă. Pe degetele Silviei se mai văd semnele creionului cu care de-abia sfîrșise să scrie ultimile sale delirante gînduri. Carlo ar vrea să anuleze în mîntea soției sale umbra pe care vorbele lui Cesare M. o aruncase asupra persoanei lui. Încet, ca un cotol, se întinde spre ea. Ar vrea să facă dragoste, să-și reconsolideze drepturile, dreptul lui de proprietar, și totodată pacea lui sufletească. Înfigîndu-se sub plapomă, o îmbrățișează și-i spune că, dacă ei doi sînt uniți, pot trece prin mijlocul focului ca niște salamandre. Nu-i așa, dragă mea? Însistă el, adătu că primele suspine de amor Silvia îl lasă să facă ce vrea, pasiv, dar nu mai puțin răspunzîndu-i că da, și consimțind că el să aibă iluzia că e spălat de orice bănuială.

... A sosit și seara aceea de 10 iunie. E ceasul nouă. Silvia și Carlo se pregătesc să meargă la teatru. Uniforma fascistă se află pe un scaun și Carlo, foarte vioi, se îmbracă într-un elegant costum de frunto. Silvia n-ar fi vrut să iasă. Dă semne de oarecare opunere, dar Carlo, plin de entuziasm, se pune în patru să o convingă că trebuie să înfrunte situația cu calm, ba chiar cu voie bună. Toate acestea sînt semn bun. El vrea ca să nu mai rămîni nici urmă din ce s-a întîmplat între ei, pentru prima oară de cînd sînt căsătorii, în după amiaza aceea. ...

Fata din casă e și ea bucurăsoasă. Așază hirtie albăstră la geamuri pentru camuflaj și-i soțetește stîpîniră că... se înșelase, că nu e însărcinată, și cele două femei se sărută într-o spontană efuziune.

La radio se precizează instrucțiunile pentru camuflaj, peremptorii și sinistre. ... « a se purta, dacă e posibil, pe reverul hainei, un buton și un bec; a se folosi lămpile electrice de buzunar albastre nume de sus în jos, pentru a recunoaște muclele troatului; a nu se circula după asfințit cu vehicule, nici chiar cu cărucioare de copii. ... »

... La teatru, cei care nu au legitimația de fascist sînt invitați să se ducă acasă să-și-o ia. Cui oare li venise ideea acestui neașteptat control? Care provocă oare scene degustătoare, situații umilitoare pentru unii care trebuie să se justifice. Dar Carlo e beton armat. Cînd intră, cînd însărcinat cu controlul, mai toți amicii, sau cunoscuți, îl salută cordial. În afara de aceste detalii, nu-l nici un semn c-ar fi răzbi. Sala e scintiletoasă de lumină.

Înainte să se ridice cortina pe comedia « Homo e Galantuomo » (Omul e un gentilom), Carlo trece cu soția sa de a lungul la el. Silvia e frumoasă tare; distribuie surisuri, stîrgeri de mîni. Sînt acolo și Cesare M., și Antonio. Nici cel mai mic semn de ce se petrecuse între ei în noaptea precedentă.

La toți se observă o evidentă sforțare să nu se arate emoționați, îngrijorați de izbucnirea războiului.

În jurul unui înalt personaj e un mare flux și reflux de lume cu făgurnice surisuri. Se aude vorbe ca: Spania și-a manifestat simpatia pentru Italia. Competiție de optimism. Cînd se ridică cortina și se aplaudă, Silvia rotește priviri obosite și puțin zăpăcite prin sală. Totul îi pare o farsă în care joacă toți. Își aduce aminte de chipurile văzute la biserică. Și chiar de al său. Ca în fața oglinzii, fața ei reușește să ascundă orice sentiment adevărat. Chipurile ei, presărate de-a lungul vremii, l se perindă acum prin minte cu o crudă exactitate. O sudă de expresii care compun viața ei de prefăcutorie cu Carlo. Din stolul în care e aşezată nu mai ştie să distingă ce e scenă și ce e sală.

În schimb şoful ei este sigur de el ca totdeauna. Îi vede profilul, îi aude risul brusc la vreo replică a actorului. . .

. . . Au trecut pe la gazetă, în drum spre casă. Erau acolo și citeva neveste de redactori, prietene cu Silvia. Carlo își face corectura articolului. În timpul acesta Silvia, condusă de Antonio, se îndreaptă, prin tipografie, spre sala de telefoane. Se văd sus placardele cu titlurile enorme ale ediției de dimineață care peste citeva ceasuri va duce în toate părțile lumii marea, îndoliată știre. Antonio o privește pe Silvia ca și cînd ar fi gata, înșfîșit, să-i declare dragostea lui. Profită de un moment cînd sînt separați de ceilalți îndărătul unei mașini tipografice și încearcă să-i ia mîna. Dar Silvia se uită la el cu o privire glacială. Nu e! este eoul pe care îl aşteaptă. Îndăuntru, agitația crește, reflectează evenimentul. Vedem cum nasc din litere vorbele care îl anunță. Vedem jocul titlurilor, metamorfozele lor, paginația război.

Orașul e în beznă; palpită doar, ici și colo, stranii licăriri. Sînt bicicletele, automobilele, cu farurile moscate; sînt trecători cu micile lor lămpi de buzunar.

Carlo dă brațul Silviei, cu lanterna în mîna. Se duc acasă.

Din cînd în cînd se luminează fețe de necunoscuți care ies din întineric ca niște aparizi.

Deodată, sună sirena de alarmă.

Lumea aceea cam fantastică, acea tăcere întreruptă de clacoane și de glasul celor de la serviciul de comuși care strigă locatarilor la a căror fereastră se vede lumină aprinsă și le poruncește să stingă, lumea aceasta e parcă cuprinsă de nebulie. Automobilele fug în mare viteză, clacoanele se îndesesc, oamenii aleargă, se ciocnesc; se aude ici și colo câte o chemare, cite un ordin.

Silvia se gîndește la copil. Dacă se trezește, o să-l fie frică. La gîndul acesta, începe să alerge.

. . . Acasă, pe scări, întîlnim mulți locatari care coboară în adăpost.

Fata din casă o amușă de spaimă, care crește cînd antioarienele încep să tragă. Cerul îrdăie de lumini înfricoșătoare și frumoase totodată.

Băieșelul doarme. Silvia îl ia în brațe și-l strînge la piept ca niciodată. Tirul antioariene se intensifică. Silvia se rapede spre adăpost strigînd către bărbatu-său să ia un pulover pentru Piero; opă minerală pentru Piero.

Carlo agitat, intră în dormitor, scoatește ici și colo în căutarea puloverului.

. . . În adăpost, Silvia s-a aşezat într-un colț, cu băiatul și cu Maria. Oamenii vorbesc puțin, parcă aiurii, parcă nici nu le-ar veni să creadă. Cîte unul începe să înțeleagă ce se întîmplă. Prin aer circulă cîte un comentariu aproximativ, cîte o frază trunchiată. O femeie balborosește: « nebuni, sînt nebuni », dar nu se știe

cine. Maria e înspăimîntată. Se reazămă de Silvia întocmai ca Piero care ascultă bubuiturile fără să scoată o vorbă. Poate crede că visează.

. . . Carlo se află încă în apartament, nemîșcat ca o statuie, în timp ce apărarea antioarienă atinge punctul culminant al intervenției sale. Carlo a gîsit jurnalul Silviei. L-a căzut în mîna din întîmplare, ocel caiet gros și neșteptat. L-a deschis numai o clipă. De altfel, e de ajuns prima pagină, cu scrisul soției, în care ardeau cu focuri cuvintele: nu-l mai iubesc pe bărbatu-meu, pentru a-l prinde pe Carlo ca-ntr-un clește. Încet, mîșcă, o ia din loc. Apoi se oprește. A primit o cumplită lovitură de mîciucă.

Se oprește pe un palier. Deschide din nou caietul. Nu știm ce anume citește, dar știm că în paginile acelea Silvia îl disprețuiește și rîde într-un fel necunoscut, că se veselește cu un altul, plînge în brațele unui altuia. Ochii lui exprimă o emoție pe care nimeni nu i-o mai văzuse. Și voca însăși a nevestii-si care rotește acele cuvinte cu neîndurarea unui verdic: greață. . . ură. . . mal bine as muri. Voca Silviei îl însoțește în tot lungul răstimp al coborîrii pe scară, printre razele lanternelor celor întîrziți proiectate pe pereții casei care vibrează ca niște geamuri.

. . . Silvia îl vede sosind, Încet, cu o față pămîntie, și bagă aproape numaidecît de seamă că ține în mîna jurnalul.

La rîndul ei se face pămîntie. Și nu izbuteste să-și ia ochii de la el.

Carlo se aşază jos, în fața a lui săi. Piero se desprinde de mîciucă-sa și se duce să se refugieze încrezător pe pieptul părintesc. Carlo parcă nici nu bagă de seamă prezența lui fiu-său. Plecînd capul, ca încercat cu greutatea teribilă, el ar mai vrea să citească încă. Dar mîna puțin tremurîndă răsfășează paginile, dar nu reușește să se oprească la nici una, ca să citească în șir un pasaj întreg. Zidurile continuă să vibreze din pricina violenței antioarienele. Se uită la ea; și ea se uită la el, apoi ea lasă ochii în jos. El n-a lăsat ochii în jos.

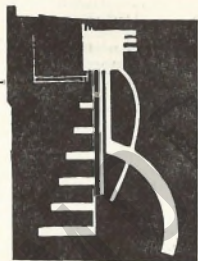
Bateriile antioariene se opresc brusc. Nimeni nu îndrăznește să se miște. O stranie tăcere se lasă pe toți. O aşteptare. Doar doi copii vorbesc între ei cu gîste. Cînd sună încetarea alarmei, cei din adăpost, învechiți în spăime, se simt reînșfășeși. Se mai aud încă cuvinte. Nerăbdători să se întoarcă acasă, își adună lucrurile și o pornesc în sus pe scară. Curaj, zice un oarecare, bătîndu-l pe umăr pe un prieten. Prietenul îl privește mut, și pe fața lui se citește colapsul general.

Și Maria s-a ridicat în picioare. Băiatul vrea să urce scările dus în cîrcă, așa că ea se depărtează însoțită de Piero care o înțeles că ceva grav s-a întîmplat între părinții lui.

Între timp se aud ultimele zgomote ale celor care se duc. Carlo frămîntă în mîini jurnalul de porc-ar voi să-l sfîșie, apoi se ridică și cu o mișcare imposibil de stăpînit, îi zvîrle femeii sale jurnalul în obroz, urînd: « tîrfă, tîrfă ». Apoi pare că ar vrea să plece, dar în loc de asta se întoarce, se aruncă pe ea și-i trage o palmă, două, trei, o apucă de gît, o zgîlție cu furie și izbește de perete ca pe un obiect. Silvia cade și se așterne fără nici o protestare. Pentru ea, astea sînt lucruri care trebuiau să se întîmple. Deodată, bărbatul începe să se clatine și izbucnește în plîns, sprijinit de perete. Silvia se uită la el cu milă: e sfîrșitul unui om care vestește sfîrșitul unei lumi.

Exclusivitate Secolul20

În românește de D. I. SUCHIANU



GUIDO ARISTARCO

Cinematograful și «dreptul de împrumut»

Vă amintiți spusele lui Chaplin? «Dacă ar trebui să apar într-un film sonor», zicea el, «voi juca rolul unui surdo-mut». Dar el ne-a dat, totuși, filme sonore și vorbite ca *Monsieur Verdoux* și *Limelight*, capodopere născute din maturitatea sa umană și artistică.

Dacă în 1599 ar fi existat cinematograful, Shakespeare ar fi fost cel mai mare producător de filme din vremea sa: se poate spune că — fărmînd acțiunea într-o serie de tablouri scurte — el scria scenariu și în felul acesta anticipa tehnica ecranului, intolerant cum era și cum se dovedește în multe din dramele sale, față de îngrădirile paralizante ale scenei¹. Corul care deschide *Henric V*²

¹ Laurence Olivier, *Nașterea lui «Henric V»* în «Sequenze», Parma, a. 1, n. 2, octombrie 1949.

² «O, domnii mei, să aveți înghițituri pentru mințile strimbe și vulgare, care au îndrăznit să aducă un subiect atât de vast pe o scenă atât de mărunț; cum ar putea, într-adevăr să cuprindă acest spațiu, însemnele cîmpii ale Franței sau chiar numai coifulurile ce au îngrozit văduhul la Azincourt»

aproape că îmbie la crearea unui film. Scene ample, repezițiune, schimbare fulgerătoare de loc și de timp, toate acestea reprezintă o invitație la cinematograful. Ceea ce a și făcut Laurence Olivier, care declarase inițial: «La drept vorbind, mie nu-mi place de loc Shakespeare pe ecran; scena de filmat e prea mare pentru aparatul de luat vedere». Dar tocmai Olivier a fost acela care ne-a oferit apoi, dacă nu cele mai înalte și înimitabile interpretări shakespeariene ca actor, în orice caz cele mai bogate și mai durabile regii ale operelor scrise de marele elisabethan: filme cu o valoare artistică, pe lângă cea istorică și de document³.

Cinematograful nu constă, sau nu constă numai în depășirea îngrădirilor impuse de teatru, care de altfel nu sînt paralizante prin ele însele pe planul rezultatelor artistice. Posibilitatea de a recrea nemijlocit și la modul material ciocnirea dintre două oști, ca de exemplu bătălia de la Azincourt în filmul *Henric V*⁴, nu constituie o diferență substanțială și hotărîtoare între limbajul cinematografic și cel teatral. Altminteri, adevărații clasici ai ecranului ar trebui căutați, mai ales sau aproape exclusiv printre westerns. Mijloace expresive ale lui Olivier se bazează, de altfel — așa cum am văzut în alte contexte⁵ — pe fuziunea celor două «tehnici», în sensul că diferitele experiențe se întregesc și se contopesc. *Henric V*, primul său film shakespearian, și *Hamlet*⁶, care i-a urmat, se bazează pe o moștenire umanistă, aristocratică, de tip Old Vic, la școala căruia s-a format regizorul. Amîndouă filmele sînt o «traducere», dar o traducere de un anumit fel; și anume, variațiuni în raport cu textul de la care pleacă și, fiind frumoase, constituie totodată noi opere de artă, mai ales cel dintîi.

Credem că, în cazul de față, se cuvine să redeschidem problema «fotogeniei» sau a «non-fotogeniei» filmelor shakespeariene, semnate de Olivier, problema cetățeniei lor nu numai în cadrul cinematografului, ci și în cel general artistic, chiar dacă le considerăm ca traduceri în accepția crociană⁷. Această problemă, actuală din punct de vedere istoric în primii ani de după război, odată cu apariția unui grup de opere — printre care și *Henric V* și *Hamlet* — pare astăzi depășită, datorită unei «revizuii critice», care permite lectura adecvată, printre altele, a unor opere ca *Othello* de Welles și *Murder in the cathedral* de Hoellering. S-a spus și încă se mai spune, că ambele filme, datînd din 1951, ba chiar și *Jurnalul unui preot de țară*⁸ de Bresson, nu sînt «cinematograf», ci «teatru» și «literatură», dîndu-se acestor termeni o valoare negativă sau, în orice caz, restrictivă pe plan artistic. Tot așa, au fost judecate ca prea lente și, prin urmare, plictisitoare, capodopere cum sînt *Pămîntul se cutremură* și *Dies irae*, fără să se observe că înțeleptul face parte din stilul artistică a celor două opere, iar ritmul — acel ritm uman — din stilul lui

³ «Eminentele regii teatrale din trecut — scria Helga Crausden, «film editor» al lui Richard III — au devenit legendare și nu pot fi evocate decât parțial în cărți. Faptul de a fi lucrat la traducerea pe celuloid, pentru urmași, a unei mari regii shakespeariene a fost una din cele mai importante experiențe din viața mea» (*Munca mea cu Olivier*, în «Cinema Nuovo», Milano, a. IV, n. 70, 10 noiembrie 1955).

⁴ Titlul original: *Henry V*, 1943—44.

⁵ Cf. *Istoria teatrelor despre film*, ediția III-a, Torino, Einaudi, 1962.

⁶ Titlul original: *Hamlet*, 1946.

⁷ Traducerea unui text, afirmă Croce, «e o «variațiune» și, dacă e frumoasă, o nouă operă de artă». Analogie este cum se va vedea în continuare afirmația lui Eliot.

⁸ Titlul original: *Le Journal d'un curé de campagne*, 1950.

Visconti și al lui Dreyer⁹. Astfel, *Jurnalul* lui Bresson l-a fost preferat supra-litului *Rashomon*¹⁰, ale cărui origini de altfel, și nu numai ele, sînt la rîndul lor literare: subiectul e împrumutat dintr-o povestire a lui Ryunoschi Akutagava; dar fundamentarea filmului nu e numai teatrală — în maniera tradiției Nô — ci de-a dreptul pirandelliană. În afara de aceasta, se confundă în continuare limba cu limbajul, meșteșugul pur și simplu cu meșteșugul în sensul dat cuvîntului de Cesare Pavese, sau în sensul de « meșteș băine », propus de Eliot.

Proaspăt sosit în lumea artelor, cu o istorie — mai bine zis cu un hronic — care cuprinde abia o jumătate de secol, cinematograful e considerat de obicei ca o artă lipsită de o adevărată și autentică tradiție, care, însă, se află oricum și mereu înăuntrul omului, și ca atare și la autorul de filme, atunci cînd acesta a cucerit-o prin trudă asiduă. Tradiție înseamnă în primul rînd, pentru Eliot, de exemplu, « sensul istoric, pe care-l plement numi aproape indispensabil pentru oricine vrea să fie poet, și după ce a implinit douăzeci și cinci de ani; iar sensul istoric constă în a deosebi nu numai trecutul de ceea ce „a trecut“, ci și în prezentul său. Sensul istoric îl silește pe om să scrie nu numai cu propria sa generație în sine, ci și cu sentimentul că întreaga literatură europeană de la Homer încoace și, în cadrul ei, toată literatura propriei sale țări, are o existență contemporană și reprezintă o ordine contemporană ».¹¹ Însăși « teatralitatea » lui *Murder in the cathedral* (Asasinat în catedrală) e de altfel discutabilă, precum și aceea a altor filme de același autor: între poezie și teatralitate, la Eliot, de multe ori nu există un acord. Cînd modul său de expresie e folosit pentru o poezie destinată să nu fie citită (și, la nevoie, recitată), ci ascultată pe scenă, există riscul de a pierde — subliniază Salvatore Rosati — o parte însemnată din cele ce, la o lectură atentă, se dovedesc a fi frazele-cheie: și în *Cocktail-party* « modul de expresie poetică, alcătuit adesea din aluzii fugare, tinde să îngreuneze înțelegerea lor în teatru ».¹² Și totuși, această piesă în trei acte e scotită de E. R. Curtius drept un considerabil pas înainte al lui Eliot-dramaturgul, iar alții o consideră mai reprezentabilă din punct de vedere teatral decît *Intrunire în familie* și decît *Rocca*, dar nu mai mult decît *Asasinatul*. Într-adevăr, liniaritatea și limpezimea poetică fac din aceasta din urmă « una din cele mai „teatrabile“, dacă nu din cele mai teatrale dintre operele dramatice ale lui Eliot ».

Așadar, dramaturgul Eliot apare prea puțin « teatral »; chiar el, care vede în teatru — în afara de exigenta « unei înnoiri a limbajului poetic, a versului » — un templu: « mijlocul ideal pentru poezie, forma cea mai directă pentru o poezie utilă din punct de vedere social ». O asemenea « utilitate », ca și « dreptul de împrumut », și el drag lui Eliot, nu pot desigur să fie în contradicție cu faptul cinematografic. Dacă Eliot ajunge să afirme, în *East Coker*, că « poezia nu contează », că telul lui e artistic, ci religios, nu vedem de ce ar trebui să scandalizeze — dacă-l interpretăm corect — enunțul lui Balázs Béla, după care, în cinematograful, nu arta e lucrul cel mai important. Balázs voia să spună, printre altele, că criticul nu trebuie să fie mereu în goană după artă, că aceasta

lipsește de multe ori. Despre filmele utile, omului vorbește și Zavattini, iar interesul lui John Grierson pentru cinematograful nu izvorăște dintr-o anumită poziție estetică, ci dintr-una socială; el considera noul mijloc de expresie ca pe o tribună, ca pe un amvon:

« Fac aceasta fără să mă rușinez, deoarece e necesar ca, printre rudimentele teoriei despre valoarea cinematografului, să se stabilească unele distincții precise. Artă e una, iar omul înțelegut va face bine s-o caute acolo unde există o mai mare libertate pentru creația sa. Recrearea însă, e altceva, iar educarea — în ceea ce îl privește pe pedagog — e de asemenea altceva. Altceva, apoi, e propaganda. Cinematograful trebuie înțeles ca un mijloc care, la fel cu scrisul, e în măsură să asume diferite forme și să desfășoare diferite funcțiuni ».¹³

În ce privește « dreptul de împrumut », cade rezerva lui Jean Epstein care susține: chiar dacă ar fi posibil să se extragă — dintr-un izvor bogat cum e Shakespeare — o tratare cu adevărat cinematografică, faptul trebuie scotit în « sacrilegiu și pedepsit ca atare ».¹⁴ De altfel, numeroase injoncțiuni « arbitrar » sînt comise și de regia teatrală modernă față de textele din trecut, și nu din lipsă de respect, ci din nevoia unei interpretări critice, istorice, lexicale etc. Gabriele Baldini observă:

« Mult mai mult decît teatrul, cu o mai mare libertate și cu o mai mare bogăție de amănunte, cinematograful poate să-l ilustreze pe Shakespeare, adică să suprapună intențiilor arbitrare ale teatrului, noi convenții, noi intervenții arbitrare. Și, dacă va continua să facă lucrul acesta cu măsură și cu bun simț, așa cum a făcut pînă acum, nu încapă îndoielă că opera shakespeariană va fi avantajată ».¹⁵

Dar nu e vorba doar de a « ilustra ». « Dreptul de împrumut » nu trebuie înțeles, nici de data aceasta, ca un punct de plecare pentru a ilustra, mai mult sau mai puțin fidel, un text literar și poetic sau — fie chiar și într-un sens nou, iar în accepția lui Eliot, pînă în 1951, inedit — ca plagiere (în cazul lui *Murder in the cathedral*, e vorba, de altfel, de o autoplagerie), ci mai degrabă ca o « greșă » prin care o operă vie se confirmă ca atare, fecundînd o altă operă capabilă să capete viață. Ceea ce trimite, depășindu-l, la conceptul crocian de traducere-variațiune. Într-o asemenea greșare, obținută sau nu, dincolo de orice regulă cinematografică scotită imobilă și imuabilă, constă eventuala valoare a filmului produs și regizat de George Hoellering în strînsă colaborare cu Eliot. Acesta din urmă greșește atunci cînd crede că filmul *Murder in the cathedral* constituie prima încercare de a « adapta » pentru ecran o dramă modernă în versuri (în istoria cinematografului nu lipsește precedente de acest fel¹⁶); în schimb, e pe deplin îndreptățit să se declare satisfăcut, contrar temerilor sale inițiale, de « rezultatele obținute », și constată că — prin aceste modalități

⁹ John Grierson, *Documentar și realitate*, Roma, Bianco e Nero editore, 1955.

¹⁰ Jean Epstein, *Spiritul filmului*, Roma, Bianco e Nero editore, 1955.

¹¹ Gabriele Baldini, *Ponderele cuvîntului amesc și cernita dramatică în teatru lui Shakespeare*, în « Rivista del Cinema Italiano », Roma, a III, n. 4, aprilie 1954.

¹² În 1934, Babel se pregătește să transpună pe ecran un poem al lui Eduard Bagritski, *Cîntecul lui Odnov*. El acceptase cu plăcere să scrie scenariul; « lipsita e foarte mare, trebuie să inventez, dar să inventez în spiritul poemului » (Isak Babel). Vorbit în versuri și filmul sovietic *La ară după război* (1944). În legătură cu filmul lui Prilev, Umberto Barbaro folosește pentru prima oară expresia de « a treia fază » a cinematografului: « în zilele noastre, după mai mult de cincisprezece ani de la afirmarea filmului vorbit, cinematograful pare să intre într-o a treia fază, care rezolvă stridentă contradicție a celor două precedente — statică și dinamică — bazîndu-se pe noul mijloc de expresie al cuvîntului purtînd de a compendia într-un ritm alternativ, momente de monai rapid și momente cu o durată destinsă și „lăcșă“ » (Umberto Barbaro, *Serviciul și mîndreia cinematografului*, Roma, Editori Riuniti, 1962).

¹³ În referatul Premiului Feltrinelli pentru cinematograful, acordat în 1963 opere de ansamblu a lui Luchino Visconti, se face aluzie la « o eventuală incetare în timp » din *Pămintul se cutremură* și se preferă, pentru un « echilibru obținut în chip desăvîrit », *Ghepardul*. *Pămintul se cutremură* rămîne, însă, monumentul de culme stilistică și ideologică a lui Visconti, opera cea mai matură și mai avansată a întregii cinematografii italiene.

¹⁴ La Festivalul de la Veneția 1951, unul filmul lui Kurosawa, prezentat odată cu filmul lui Bresson, a obținut Leul de aur.

¹⁵ E. R. Curtius, T. S. Eliot, în « Paragone », Florența, a II, n. 14 februarie 1951.

¹⁶ Salvatore Rosati, *Prefață la Teatrul de T. S. Eliot*, Milano, Bompiani, 1958.

de prezentare — «versurile sale câștigă în valoare, în loc s-o piardă»¹⁷. Același lucru se poate afirma și despre «furturile», simbolgia, «action» și «suffering» în drama sa liturgică, mister modern hotărât în itinerariul (nelipsit de contradictoriu) al lui Eliot, «om al reînnoirilor».

«În lume ar trebui să domnească totdeauna două puteri. Dar Regele ar vrea să existe o singură putere. Puterea pământescă, care tinde spre absolut, ale cărei țeluri — chiar dacă sînt bune — principiiul răului și care — mai ales din — se închină lui Antihrist». Cu aceste cuvinte își încheie Thomas Becket, arhiepiscop de Canterbury, discursul ținut preoților și călugărilor sale în 1164. Ne aflăm în plină luptă între puterea spirituală și puterea temporală; iar acțiunea filmului, spre deosebire de lucrarea teatrală (Eliot a adăugat scenariului cîteva episoade originale), nu se deschide cu întoarcerea Arhiepiscopului din exil, ci cu plecarea acestuia la tribunalul din Northampton; iar printre altele, asistăm la întâlnirea prelatului cu Henry II. Apoi, după exil, iată crainicul: «Slujitorii ai Domnului și paznici ai templului, mă aflu aici pentru a vă da de știre, fără oculturi: arhiepiscopul se află în Anglia, chiar în apropierea orașului». Iată-l pe al Treilea Preot care se întreabă: «Oare poate să domnească pacea între ciocan și nicovăla?»; Thomas se întoarce, de fapt, mîndru și îndurerat, proclamîndu-și toate drepturile. El reprezintă «pacea, dar nu sîrutul de pace». Bietele femei din Canterbury, căpura nu le e îngăduita acțiunea, ci doar așteptarea și calitatea de martor, sînt suprinse de groază: «Sîntem coplesite de o teamă pe care nu ne e dat s-o cunoaștem, pe care n-o putem înfrunta, pe care nimeni n-o înțelege, iar înimile noastre ne se sfîșie, crierul nostru se desface precum cămășile unei cepe, sîntem pierdute, pierdute într-o spălmînală finală pe care nimeni n-o înțelege».

Totul e menit să pregătească sosirea. Într-o primă Tentator, apoi cel de-al doilea și al treilea; gîndurile lui Thomas se materializează, dobîndînd forma unor desertăciuni pămîntene. Și iată-l, cu glasul lui Eliot însuși, pe cel de-al patrulea Tentator, neașteptat («Cine ești tu? Eu așteptam trei vizitatori, nu patru»); iar la «capcanele» pline de nădeli trecutului, se adaugă încercarea martiriului («Caută calea martiriului, fă-te cel mai mîrunt om de pe pămînt, ca să fii mareț în ceruri») nu nu bunuri reale, nedemne dar reale, ci «visuri de osîndă». Martiriul și sfîntenia depinde de misterul Grației lui Dumnezeu, iar Thomas se încredințează lui Dumnezeu. Cei patru Cavaleri, ca și cei patru Tentatori, n-au altă putere decît aceea de a ucide trupul și spălați-le lă Pămîntul și murdar, apa e murdă; vitele și noi înșine sîntem mîljiți de sînge. O ploaie de sînge mi-a orbit privirile. Unde? Engiltera? unde e Kent? unde e Canterbury?». Argumentările, «explicațiile» Cavalerilor sînt întrerupte în film, de intrarea călugărilor care duc trupul lui Thomas; iar poporul ingenuitatea: «Îți mulțumim pentru îndurarea ta înșingheră, pentru mîntuirea ta prin sînge. Pentru că sîngele martirilor și sfinților tăi va îmbogăți pămîntul, va orîndui locurile sfînte».

Scenariul și regia lui Hoellering fecundăază, astfel, prin «grefa» amintită, o altă operă capabilă să trăiască. Severă și egală declamare, admirabila și uniformă accentuare, perfectă scandare a versurilor, în misticele lor rezonanțe

și în alternarea de spaime și extazuri, capătă relief și în virtutea conduitei deosebite a actorilor și acțiunii, care înaintează destins și solemn. Farmecul poetic derivat din această cadentă monotonă își găsește mijloacele potrivite de susținere și trăinicie în elementară și, într-un anumit sens, primitivă tehnică folosită de Hoellering, în pe cît de îndelungul, pe atît de încetele mișcări ale aparatului, care constringe «ochiul să se fixeze pe acel aspect particular al scenelor, care presupune mai bine cuvîntelor preferate». Civilizația imaginii derivă și din fotografie (David Kosley) și din costume și scenografie (Peter Pendrey), fidele din punct de vedere istoric și concepute în funcție de textul poetic. S-ar putea — așa cum observă Attilio Bertolucci, în legătură cu înregistrarea pe discuri a *Quartettului* lui Eliot — ca unora (ba chiar, în cazul nostru, multora) să li se pară monotonă o «lectură» de felul acesta, fără variații sensibile de ton, dar nu a celor care urmăresc cu emoție poezia în mișcarea ei infinită¹⁸.

«Dat fiind că însuși caracterul operelor pretindea, așa cum s-a amintit, folosirea poeziei, — înnoirea limbajului poetic și a versului dramatic, necesitatea de-a apropia acțiunea de viață cereau o poezie care să poată fi vorbită, nu recitată, și un vers care să adere la articulațiile firește ale frazării; în plus, era necesar ca poezia să nu-l distragă pe spectator de la acțiune, după cum acțiunea, la rîndul ei, trebuie să comporte folosirea poeziei. În felul acesta — subliniază Rosati — de problema limbajului se leagă problema unui vers dramatic care trebuie să treacă neobservat la spectator, permițînd actorilor o rostire discursivă în locul declamării. Într-un cuvînt: era nevoie să se găsească o soluție stilistică și metrică la punctul de echilibru între acțiune și poezie, înțelegîndu-se că cele două elemente s-au abătut atenția de la celălalt, copleșindu-l»¹⁹.

Asemenea probleme nu sînt pierdînd importanță, desigur, trecînd de la teatru la cinematograful. Pe Eliot îl interesa în primul rînd sătie dacă filmul se potrivește poeziei. Crearea unui film în care elementul vizual trebuie să susțină cuvîntul, fără a subordona imaginii și fără a impune spectatorului un dublu efort de atenție, ridică probleme noi. Pentru a fi cu totul reușit, un experiment de felul acesta cere, bineînțeles, o strînsă colaborare între regizor și autorul versurilor. Iar Eliot face urarea ca filmul său să poată folosi la atragerea poezilor către posibilitățile oferite de cinematograful și la convingerea regizorilor de a-și îndrepta atenția spre posibilitățile poeziei²⁰. Nu e exclus ca Dylan Thomas să fi acceptat tocmai invitația lui Eliot²¹.

¹⁷ Attilio Bertolucci, *Insemnări*, în «Paragone», Florența, a.l.n. 2 februarie 1950.

¹⁸ Salvatore Rosati, eseu cit.

¹⁹ T. S. Eliot, *Murder in the cathedral*, o screenplay, etc.

²⁰ La doi ani după experimentul lui Eliot, Dylan Thomas scrie Doctorul și diavolul, Claudio Gortler subliniază excepționala reușită expresivă care a determinat publicarea acestui scenariu, independent de realizarea filmului, întrucît «a impus imediat prim-o și indiscutabilă auto no mie», ca operă de artă gîndită și coerentă, «cîștig de puțin ocazională»: «am vrea să adăugăm că mi se pare că cea mai angustă pe care a scris-o Dylan Thomas în scris, dar fulgurantă sa carieră». La fiecare pas, puritatea scrișului, sfîșierea lui, apar ca unul din cele mai înalte reușite ale scriitorului, cu o formă de expresie ce înnoiește pînă și notația aparent accesorie. Așezîndu-l la un sfîr de scurt interval a scenariului Doctorul și diavolul la Sub cîrmă de lepte (dramă radiofonică care constituie ultima operă) — deopotrivă poetică și epică, narativă și teatrală — a lui Thomas și care datează din 1954), nu i se pare îndemnatore lui Gortler. Dimpotrivă, acesta demonstrează, din partea autorului, efortul de a clădi noi soluții de limbaj prin intermediul unor mijloace de expresie la care nu mai recursea nicodată înainte. (Claudio Gortler, Dylan Thomas și cinematograful, în «Revista del Cinema Italiano», Roma, a. III, n. 10, octombrie 1954). Printre alți poeți care s-au apropiat de posibilitățile oferite de film, e amintit și el și Maikovski, dîndu-și seama de tehnica cinematografică, el a scris subiecte care urmau îndăptorape acțiunea să de inovație în literatură.

²¹ T. S. Eliot, *Murder in the cathedral*, o screenplay (Asasinat în catedrală, scenariu) Great Britain, 1951; broșură difuzată cu ocazia Festivalului de la Veneția 1951, unde filmul a fost prezentat.

Eliot recunoaște filmului avantajul fulgurant al clarității: în film, fiecare cuvânt poate fi auzit de toți auditorii (avantajele sînt mai evidente în privința dialogurilor decît a monologurilor, și îndeosebi în pasajele corale). Rămîne totuși riscul ca anumite fraze-cheie, deosebit de grăitoare în intențiile poetului, să scape spectacolului de cinema, chiar dacă într-o măsură mai mică decît în teatru. În orice caz, Eliot și-a expus motivele care l-au determinat să aducă pe ecran una din dramele sale în versuri și, după cum s-a văzut, nu întîmplător tocmai acea dramă în care liniaritatea și claritatea poeziei fac din ea una din cele mai «teatabile», dacă nu teatrale, dintre operele sale dramatice. Și-a motivat această participare la experiment, atît de directă și de angajată, înclît l-a hotărît să-și împrumute propria sa voce unuia din personaje, unuia din Tentatori. Trebuie să avem în vedere, în acest sens, că credința exprimată de Eliot în *Murder in the cathedral* nu e, cum subliniază Matthiessen o credință triumfătoare, ci adeseori întînecată de îndoială, încercată de una din cele mai subtile ispite, aceea a orgoliului spiritual marcat prin umilință²⁸ (și se știe că pentru Eliot cea mai mare, cea mai grea, dintre virtuțile creștine e, tocmai, umilința).

Întîlnirea lui Eliot cu cinematograful se datorează, probabil, și altor motive. Critica a observat că limbajul pieselor sale este rezultatul unei voluntare «mortificări» poetice, atît pentru scopul practic de a face poezia mai ușor de urmărit în interpretare, cît și, mai ales, pentru a identifica expresia cu lucrul rostit și anume, cu acțiunea²⁹. Mai putem spune, de asemenea, că prin filmul său Eliot a vrut să obțină în sensul acesta, încă o «mortificare», ulterioară, să identifice versul cu o acțiune mult mai amplă. De altfel, teatru în versuri al lui Eliot, experimentele sale pe acest tărîm, dovedesc o tendință constantă spre acea colaborare ideală a publicului cu artistul, considerată de el ca «necesară în orice artă, și mai cu osebire în arta dramatică»³⁰ (și prin urmare, cu atît mai mult, în arta cinematografică). Astfel, ni se pare că Eliot a ținut să realizeze în film acest propriu ideal, încă neastins în lucrările sale de teatru.

În beneficiul poeziei, Eliot înțelege să lanseze un avertisment, ca urmare a întîlnirii sale cu cinematograful: chiar dacă au anumită experiență în domeniul artei dramatice — afirmă Eliot —, ei vor trebui să se familiarizeze cu o altă artă, aceea a filmului. E o invitație întradevăr singulară și ar putea să fie bogată în consecințe favorabile. Chiar nelpărtășind, dacă vrem, «conținutul» filmului său (sau afirmația eliotiană după care «criza noastră ar putea fi un colaps și o întoarcere la vîrstele întindecate»), e într-adevăr de dorit ca versiunea cinematografică a lui *Murder in the cathedral* să slujească la atragerea poezilor spre posibilitățile filmului și să convingă pe regizori să îndeprate atenția spre posibilitățile poeziei.

Spre deosebire de tehnica lui Hoellering, cea folosită de Orson Welles în *Othello*, apărut în același an cu *Murder in the cathedral*, și încă mai înainte, în *Macbeth* (1948) — și în general în toată opera sa — nu e cîtuși de puțin elementară. «Copil teribil», în multipla sa activitate de ziarist, autor dramatic și romancier, de comentator politic și critic literar, de actor, producător, regizor de televiziune, de teatru și de film, Welles se folosește, dimpotrivă, de această tehnică, am putea spune cu Baudelaire, din plăcerea de a uimi și pentru satisfacția de a nu fi nicodată surprins: el se simte mînat spre virtuozitate, spre structură foarte complicată și căutăta, de multe ori barocă. Totuși, Welles con-

tribuie la a da conceptului bergsonian al timpului o interpretare nouă, care constituie deopotrivă o rafinare și o deviere. În această privință, *Citizen Kane* reprezintă, față de o anumită avangardă de azi, un caz exemplar și anticipator. Noua concepție despre timp a lui Bergson e caracteristică filmului; filmul și romanul modern: Proust, Joyce, Kafka) o face mai acută. Îi revine lui Welles meritul de a fi reprodus cu evidență, în 1941, originea și structura ei cinematografică.

Citizen Kane îngăduie ca timpul să spargă albia în care curge în mod obișnuit; ordinea cronologică a experiențelor cedează pasul comutabilității conținuturilor de conștiință, curentului amintirilor și al asocierilor. Protagonistul — om cu mai multe fete, ale cărui hotărîri nu au unul singur, ci o serie întreagă de motive — devine ceea ce e în realitate, nu numai în timp, ci multumită lui, în parcurgerea timpului fără o direcție fixă. Kane e suma diferitelor momente ale propriei sale vieți, și totodată produsul unor noi aspecte pe care le dobîndește în fiecare clipă prin fluxul gîndurilor. Dacă, prin urmare, cinematograful reprezintă în genere, prin ordine, o justificare a filosofiei bergsoniene³¹, în filmul lui Welles se explică în mod destul de evident, și în mare parte inedit, noua concepție despre timp: existența capătă viață, mișcare și culoare, transparență ideală și conținut numai din perspectiva prezentului, care rezultă din trecutul nostru. Reluarea, în cursul acțiunii, a unor momente de dezvoltare depășite, precum și directa lor inserare în continuitatea întîmplărilor actuale, în prezentul dramatic; discontinuitatea intrinsecă a reprezentărilor scenelor izolate, apariția neașteptată a unor gînduri și stări sufletești, toate acestea alcătuiesc o structură care nu mai trimite — cel puțin în măsura de altădată — la formele de montaj tradițional. E adevărat, Welles nu renunță la marile experiențe expresive ale trecutului: de exemplu, la montajul de bucati scurte; la el (înaintea lui Pirriei și a altor regizori, ca Olivier din *Henric V*) predomină în locul tăieturii, montajul în încadratură, «planul-seventă», obținut prin mișcări de aparat și prin panofocus care oferă, înăuntrul aceleiași încadrături, posibilitatea realizării unor planuri multiple și a adîmîmii de cîmp.

Într-un asemenea cadru trebuie înțeleasă (relativ) noua interpretare cinematografică a conceptului bergsonian despre timp: interpretare ce constituie deopotrivă o «rafinare» și o «deviere». Regia și jocul lui Welles în *Macbeth* (apărut simultan în *Hamletul* lui Olivier) și în *Othello*³² se bazează, ca și în *Citizen Kane*, pe efecte obținute cu obiective de mare angulație, pe încadraturi sugestive realizate prin poziții extravagante ale «camerei», așezată la firul ierbei și în chipurile cele mai neașteptate. Intenția autorului e de a scoate în relief obiectele și persoanele, dar în cazul acesta, mai mult decît în altele, atras fiind de compozițiile figurative și căzînd victimă farmecului lor, el termină adeseori prin a pierde din vedere semnificația pe care aceste obiecte și persoane ar trebui s-o aibe și s-o sugereze în context. Pe cît de atașat sînt *Henric V* și *Hamlet* ale lui Olivier, de o moștenire umanistă, aristocratică, de tip Old Vic, pe atît de legat de un primitivism instinctiv, de o dezlănțuire de forțe barbare, e *Macbeth* al lui Welles, chiar dacă aceste forțe sînt cuprinse în înca-

²⁸ Cf. Arnold Hauser, *Istoria socială a artei*, vol. IV (*Artă modernă și contemporană*) Torino, Einaudi, 1956.

²⁹ Asemenea lui Olivier, Welles a regizat și interpretat pe scenă piese de Shakespeare; printre producțiile sale teatrale sînt de amintit, în afară de *Macbeth* și *Othello* (cea din urmă în scenă cu un «cast» alcătuit în întregime din actori negri), *Romeo și Julieta*, *Iulius Cezar* (în costume moderne), *Regele Lear*. Pe de altă parte, Welles a îngrîjiți și o ediție critică a lui Shakespeare.

²⁹ M. F. Matthiessen, *Renascerea americană*, Torino, Einaudi, 1954.

³⁰ Salvatore Rosati, *esul cit.*

³¹ Marcus Cunliffe, *Istoria literaturii americane*, Torino, Einaudi, 1958.

draturi foarte studiate, în compoziții diagonale cu un personaj în prim-plan și un altul pe fundal. Tocmai în această atitudine polemică față de Olivier se dezvăluie componenta «barbară», care-l atrage cel mai mult, pe Welles în textele poetice ale lui Shakespeare. Pentru *Othello* însuși — deși acesta pare a se apropia de stilul olivierian — Welles la ca punct de reper versiunea romantică a lui Schlegel, și împreună cu acesta vede în *Othello* o încercare de studiu cultural și de ambianță, tragedia silbaticului greșit asimilat. Dar și de data aceasta se lasă furat și copleșit de narcisismul său de regizor și de actor, de farmecul «figurativ» și de elementele plastice, iar contrastul dintre «barbarie» și «civilizație» s'înscrie prin a face loc unui simplu caz de gelozie. Reminiscențe ușor de recunoscut slujesc la imunizarea spectatorului avertizat, răsfățat, aflat — ca să zicem așa — pe o poziție de «apărare». În *Othello*, mai mult decât în alte filme ale lui Welles, sînt evidente anumite izvoare stilistice dreylene și îndeosebi *La passion de Jeanne D'Arc*: deformări de perspectivă și de scenografie, mișcări de aparat și compoziții spațiale (capete foarte joase, în prim-plan, figuri întregi și obiecte foarte îndepărtate). Mai găsim apoi, mai ales în prima secvență, de o sugestie caligrafică într-adevăr neobișnuită, diferite trimiteri la Eisenstein: capul întors al lui Othello, procesiunea ce însoțește trupul său și al Desdemonei, în timp ce are loc pedepsirea lui Jago, închis în cușca de fier; ideea pedepsirii revine, în alte imagini, în desășurarea filmului cu intenția de a sublinia destinul trădătorului, care aici dobîndeste oricum o greutate remarcabilă, în ciuda «încorporalității» sale, în desăvîrșirea acțiunii.

Mijloacele de expresie ale lui Olivier — care, așa cum am văzut, se întemeiază pe fuziunea mai multor «tehnic» — sînt mereu aceleași și în *Richard III*, ca și cele folosite în operele precedente, și aici, «planul-secvență», «tăieturile», trecerile de la o scenă la alta, sînt puține; în *Othello*, în accepția sa tradițională, face loc «montajului fără tăietură», adică mișcărilor aparatului, iar crearea timpului și a spațiului filmic e încredințată aproape exclusiv fonduirilor. E vorba de o tehnică, așa cum s-a văzut, legată de Welles și, mai mult chiar, de Antonioni din *Crucchi di un amore*, precum și, fie chiar într-un mod cu totul exterior, de Hitchcock, de un «divertiment» al acesteia, bunăoară *Cu nodul în gît*²⁷, unde de altfel nu există nici o tăietură, iar timpul cinematografic corespunde timpului real. Mișcărilor aparatului, la Olivier, sînt aproape totdeauna esențiale; non decorative, ele au o netă funcție descriptivă sau analitică, psihologică sau critică, față de obiectele și personajele încastrate; adeseori dezvăluie chipuri care sînt oglinzi ale sentimentelor.

Să examinăm secvența inițială, dintre cele mai frumoase și «necesare» tragediei, și care revine, cu valoarea ei specifică de «destin» (întîi, destinul lui Eduard, apoi al lui Richard), spre jumătatea filmului. Prima imagine încadrează o coroană imensă, care ocupă tot ecranul; apoi, în timp ce aparatul se deplasează în jos, descoperindu-l pe arhiepiscopul de Canterbury împlinind gestul încoronării lui Eduard ca rege al Angliei (Henric VI a fost de curînd ucis, iar în războiul celor Două Roze a biruit casa de York). Întors cu spatele, apare un monsenior: poartă coroană duală și și întoarce fața spre noi: e Richard, care aruncă o privire plină de înțeles lui Buckingham, oracolul și profetul său; acesta răspunde privirii, în timp ce, treptat-treptat, printr-o mișcare circulară, aparatul ne dezvăluie celelalte personaje: ducele de Clarence, fiul regelui și regina. Enormă coroană, plutește, sus, deasupra tuturor: ne reamintește imaginea foscoliană a lacrimilor și a singelui care o mîjgește.

²⁷ Titlul original: «The rope, 1940: anul în care apar *Macbeth* și *Hamlet*.

Aceeași diademă, în gros-plan, revine în secvența care deschide încoronarea lui Richard III: o mișcare analogă de sus în jos și, apoi, una circulară; aparatul se oprește de data aceasta asupra lordului Stanley, care-l va trăda pe noul rege (și care, în realitate, nu numai că-l va trăda, ci-l va și birui: lovitură hotărîtoare a venit tocmai din partea acestuia, care l-a atacat pe Richard din părți și din spate în momentul critic al bătăliei de la Bosworth). În același cadru de mijlocie cinematografice și teatrale, Olivier rezolvă nu altă secvență celui dintîi monolog, cît a celui de-al doilea. În primul, căruia îi slujește drept prefață scena de deschidere denunțînd intențiile lui Richard (privirea plină de înțeles așvîrlită de lui Buckingham), aparatul se mărginește, deși cu eficacitate, să urmărească gesturile protagonistului în timp ce și face declarația nelegiuită și fătănică: răbufniri și neliniștă ale unui om «ceva mai puțin dect pe jumătate format», cocoșat și pocit, pe de-a-neregul rău, hotărît «să devină scleratul prin ură, în anotimpul foarte vesel» (aceste mișcări sînt în orice caz mai eficace în *Hamlet*, unde continua oscilare a «camerei» în jurul prîntului de Danemarca sugerează îndoilele, incertitudinile, «nebulia» acestuia).

Al doilea monolog, în schimb, este rezolvat printr-o acțiune paralelă și prin cîmpul adînc, deosebit de dificil, ca randament tehnic, într-un film în cuiori. În timp ce Richard, în gros-plan, vorbește despre urzilele sale și hotărîște să-l închidă pe Eduard în turn, pe fundal îl vedem pe rege acuzîndu-l pe Clarence. Magnifică, prin rezultatul ei vizual și sonor — nimeni nu vorbește — este scena precedentă: umbra lui Richard alunecă pe pavimentul palatului, se apropie de rege, fratele său, îi murmură în ureche calomniile împotriva celui alt frate — George, duce de Clarence — în timp ce alți călugări dîntă. Și fără să-și întrerupă o clipă cîntul, ei urmăresc uluit umbra aceea, întîind tragedia iminentă. Umbra lui Richard este, împreună cu coroana (pe care o vom revedea întîi alunecînd în praf și apoi pe capul lui Richmond și pe întreg ecranul în încheiere) un refren dintre cele mai semnificative, pe plan expresiv: apare pe fondul celui care-l închide pe Clarence, în timp ce acesta e asasinat și, însoțită de aceea a lui Buckingham, atunci cînd prîntul de altes e condus la Londra.

O analiză în acest sens ar putea continua și în ce privește așa-numita «cinematografibilitate» a lui Shakespeare, atribuit care de altfel poate fi extins la Beaumont, Fletcher, Jonson, Webster, Heywood și în genere la întreg teatrul elisabethan. Dar aici interesează, în primul rînd, să stabilim ce loc ocupă *Richard III* în raport cu celelalte filme shakespearice ale lui Olivier, cum se produce «traducerea» pe plan cultural și critic, dacă aceasta e bine făcută, dacă reprezintă sau nu o operă de artă. După cum se știe, *The tragedy of King Richard the third*, scrisă de Shakespeare la treizeci de ani, după ce Marlowe abia se stînsese — e una din operele mai puțin frumoase ale autorului. Apartine, împreună cu *Henric VI*, primei perioade din activitatea sa teatrală, ba chiar o încheie, plină atunci fiind influențat de marea sa predecesor, fără să fi ajuns încă la «conținutul imaginativ», la studiul procesului istoric, la poezia ulterioarelor *Richard II* și *Regele Ioan*. Dar *Richard III* a fost mai populară dect aceste două opere, datorită atît rolului de prim actor pe care-l oferea marilor tragedieni ai epocii, cît și scenelor impresionante ce dezvăluie totală indiferență față de orice rațiune sau lege morală: a se vedea, de exemplu, cum Richard îl face curte și o cucerește pe lady Anne în fața trupului încă nerăcit al lui Henric VI.

Pentru a justifica astăzi în ochii noștri și pentru a înțelege un succes atît de extraordinar — acest Shakespeare a o judecată populară pusă în umbră, mai tîrziu, doar de Falstaff și Hotspur, și de un «contact nou și mai creator

cu masele» — trebuie să ne referim la timpul în care a trăit autorul, când nimeni, cum amintea Taine, nu se simțea în siguranță printre sufletele acelea violente, nici măcar regii și reginele, ci deveneau cu toții malefici, făcând să îngălbenească fețele și să se usuce carnea, iar fiecare cimitir își avea cite un strigoi. «Pentru a fi de acord cu publicul», scrie Taine, «scena va trebui să arate cele mai evidente lacrimi și patimile cele mai năpraznice; bărbații ajunși la limita dorințelor delirante, aproape nebunești, când palpitau și se fereceau de vreo nuditate candidă pe care o mănâncă din ochi, când încordați și amenințatori în fața unui dușman pe care vor să-l distrugă, când desfigurați și iesind-
duși din fire din prea multă lacrimă de bucurii și de onoruri; mereu în tumult, într-o furtună de gânduri învâlmăsite, zguduți de violente accese de veselie și mai adesea de accese de furie și de nebulă, mai nepăsători ca niciodată față de orice rațiune sau lege»²⁸.

Popularitatea pe care *Richard III* a cunoscut-o în trecut, s-a topit astăzi în foarte mare măsură; a rămas însă intact rolul primului actor, cap de afiș, pe care tragedia aceasta îl oferă mai mult decât altele altele. Ea a figurat și figurează în repertoriul celor mai iluștri interpreți shakesperieni, începând de la marele Burbage (să ne gândim la posibilitatea de înălțare deasupra celorlalți interpreți pe care le oferă mai sus citată scenă cu lady Anne și aceea unde Richard «face întâi pe fecioara care zice nu», și apoi învâlmăsite, «acceptă» coroana). Nici cinematograful n-a rămas nesimțitor la acest imbold: de la Luce, căruia i se datorează prima interpretare pentru ecran a lui Richard III, la Benson, Ward și Conrad Veidt. Desigur că tragedia a oferit un rol de o considerabilă atracție, în teatru înainte de cinematografi, și pentru Olivier. Și, interesantă coincidență, Richard III murea pe scenă, în montarea lui Old Vic, chiar în timp ce, așa cum amintea Barker, armatele aliate, trecând granița, începeau lupte pe teritoriul Germaniei; și a continuat să moară, cu mare afliș de public, în fața trupelor care avansau, pe scenele din Anvers, Gand, Hamburg și Paris. Să nu uităm, în acest sens, că filmul *Henric V* a fost început în 1943, când Marea Britanie era în pericol și când, pentru ea, se creaseră împrejurări asemănătoare cu cele din 1415.

E interesant să stabilim ce anume îl determină pe Olivier, în 1955, la peste zece ani de la prima reprezentare teatrală, și după filmele *Henric V* și *Hamlet* să transpună *Richard III* pentru ecran. Adică să vedem intențiile cu care el se apropie, în domeniul cinematografiei, de cea de a doua dramă istorică scrisă de Shakespeare: dacă e vorba de un interes identic sau analog — și doar atât — cu acela al actorilor legați de precedentele versiuni filmice, găsind, cu alte cuvinte, în *Richard III* exclusiv un rol de cap de afiș, adică posibilitatea de a transmite urmașilor, în paginile de celuloid, o mare interpretare actoricească. Jocul lui Olivier este admirabil și exemplar, poate cea mai înaltă mărturie pe care ne-a dat-o până acum asupra măiestriei sale de actor shakespearian. Dar Olivier a ținut spre un alt scop. Inteligent și creator, dăruit smerit în fața unei grandorii mai mari decât a lui, nu rămâne un simplu executant al textului și în sensul acesta, l-a ajutat calitatea discutabilă, și limitele canavalei, ale acțiunii. Vrem să spunem că, în fața acestor limite, el s-a simțit mai autorizat — în raport cu desăvârșirea artistică a lui *Henric V* și a lui *Hamlet* — să recitească și să considere textul în mod critic.

În ce cadru are loc această lectură și ce dimensiuni dobândește ea? Pe plan istoric, problema era de-a aduce o lumină asupra protagonistului, asupra firii

și crimelor sale. După cum se știe, faptele din *The tragedy of King Richard the Third* sînt extrase, aproape toate, din cronicile lui Edward Hiate și ale lui Raphael Holinshed, bazate la rîndul lor pe *Anglicae historie* de Polidorus Virgilius și pe *Istoria Regului Richard III*, atribuită lui Thomas Morus. S-a observat că acesta avea doar opt ani când a murit suveranul, și că s-a întemeiat pe mărturiile lui John Morton, destul de puțin acceptabile, întrucât acesta fusese episcop de Ely și, ca atare, un înverșunat dușman al regelui. N-au lipsit, după aceea, nici pledoariile în favoarea lui Richard și nici chiar reabilitările aproape totale. Unui Richard pervers, rușinea lumii și lădi de gunoi, i se opune un Richard «sfînt», căruia nu i se pot atribui, în nici un caz, atîta vărsare de sînge și atîtea delice abominabile.

Dar nu stabilirea naturii reale a personajului — «demon» ori «sfînt» — ne interesează aici, ci mai degrabă un al doilea aspect. Un aspect mai esențial, necesar și determinant, și în el se reflectă principalele limite ale tragediei: mai susmintă neînțelegerea a procesului istoric, un material considerat de sine stătător, fără nici o urmă de cercetare a rațiunii faptelor. Abia cu următorul *Richard II* (cum și cu *Regele Ioan*), Shakespeare se «îndreaptă spre cercetarea cauzelor istorice ale întîmplărilor»; de fapt, *Richard III* a fost conceput, cel puțin în parte, «ca expunerea dramatică a speculațiilor autorului în jurul mobilului și al semnificației acelor evenimente de care se ocupase pînă atunci cu o indiferență detașată și profesională»²⁹.

Cu trecerea anilor, și a secolelor, *Richard III* a devenit tragedia shakespeariană cea mai greu de urmărit pentru publicul modern din toată lumea, plină cum e de fapte și de referințe discrete, destul de cunoscute în secolul XVI, când abia constituia, ca să zicem așa, un «chronic»; astăzi, însă, tocmai pentru că nu sînt elaborate din punct de vedere istoric — apar adesea lipsite de sens sau chiar de neînțeles. De aici, încercarea lui Olivier de a ne înfișa cu limpezime evenimentele și legăturile dintre ele, de a ne oferi tocmai puțința de a înțelege procesul istoric. Insertul inițial nu oferă un comentariu suficient asupra Războiului celor Două Roze pînă la încoronarea lui Eduard IV — cu care începe acțiunea filmului —, nu limpezeste natura și caracterul conflictului armat și al competitorilor: cum Lancasterii și Yorkii n-au izbutit să «apeleze la nici un principiu sau la nici un sentiment popular pentru a înfrunta pretențiile lor contradictorii la coroană». Dimpotrivă, trebuie notată, în această privință, nepotrivirea tăieturii privitoare la cuvintele unei cetățean: «— Oh, e o mare primejdie acest duce de Gloucester; iar feciorii lui, frații reginei sînt dintr-un os tare și trufăș; și dacă oamenii acestia ar trebui să fie cîrmușiți, iar nu să cîrmușcă, țara ar mai putea dobîndi mîntuirea»³⁰.

Încercarea de limpezire operată de Olivier nu trebuie, totuși, căutată în insertul inițial, ci mai degrabă în prima secvență care, așa cum am văzut, sugerează și prevestește un destin într-un cadru istoric, chiar din clipa când acesta începe, scoțînd în evidență personajele și stările lor sufletești și făcînd astfel inteligibili și acceptabili monologul care urmează. Am notat mai înainte cum secvența de la început trebuie legată de declarația de neleguire și de fătărnicie a lui Richard: din strada în sărbătorire pentru «îarna urii» ce devine «datorită soarelui din York, slăvită vară», se trece în interiorul palatului regal; aparatul îi descoperă pe Richard singur, drept în fața tronului, pe fondul căruia i se detașează pălăria; și observăm de asemenea un amănunt precedent:

²⁸ Hippolyte Taine, *Vista lui Shakespeare*, Milano, Bompiani, 1946.

²⁹ Hippolyte Taine, op. cit.
³⁰ Actul II, scena 3.

nonșalanța cu care el își depune coroana ducală pe perna pajului: nepăsarea e att de voită, de calculată, înct coroana cade.

Olivier și credinciosul său scenarist Alan Dent au introdus — cu secvența de la început — o scenă prevăzută în partea a treia din *Henric VI*, pe firul unei versiuni a lui *Richard III* datînd din secolul XVIII, montată de actorul David Garrick și de scriitorul Colly Cibber⁹⁰. Alte noi interpolări — în afară de cea amintită — iau naștere în filmul *Richard III* din nevoia unei mai mari înțelegeri a personajelor: ele încercă să limpezesc multe metafore, complicatele și adesea indescifrabile concepte cușirine în tragedie, concepte care nu totdeauna își găsesc o justificare psihologică. Astfel, cîștigă relief madame Shore; abia pomenită în textul teatral, prin atitudinile și privilegiile ei (roștește în total patru sau cinci cuvinte) ea asumă aici rolul unei «amante grijulii a unui rege rece» și al «unei puteri în spatele tronului».

Nu începe îndoiială că, în comparație cu textul teatral, filmul e mai limpede, problema capacității de înțelegere a publicului de azi i-a determinat, într-adevăr, pe Olivier și pe Dent să se apropie de personaje și de acțiunile lor cu o mai mică detașare, cu o angajare mai profundă. Încercarea de a oferi o cunoaștere mai apropiată a procesului istoric, de altfel, doar în parte reușită, și într-o direcție unilaterală. În film, istoria Angliei nu mai e tratată ca obiect de simplu «spectacol»; lectura critică nu-l duce însă pe Olivier în direcția indicată de operele următoare ale lui Shakespeare, la un «proces a cărui realitate trebuie să fie descoperită printr-o pătrundere a imaginației». Aceasta e adevărata limită a filmului *Richard III*, care rămîne totuși o exemplară «traducere» oliveriană, legată, ca și cele precedente, de o neobișnuită reconstituire de ambianță și de moravuri, ca în *Henric V*, de o cudoare ce depășește planul decorativ: în mod intenționat, Richard poartă o haină alb-roșie după seducerea ladyei Anne și una neagră-roșie când devine protectorul micului Eduard.

Slujindu-se de modul său particular de expunere, regizorul-actor n-a rămas la încercările unui Burbage sau Garrick — așa cum le putem reconstitui după cronicile epocii; adică n-a făcut din rolul lui Richard doar «o problemă de stil, de artificii, de ornamentație». Fată de aceste încercări, fără îndoială remarcabile, filmul său are, hotărît, un ton «modern», care-l face să obțină un randament psihologic și artistic mai accesibil; a înălțurat ceea ce era grotesc în personaj, înfățișându-l în cheie ironică. Apoi, fată de opoziția «sfînt-demon», trebuie să observăm cum moartea eroului apare cu totul diferită de cea din textul teatral, unde de altminteri e doar anunțată. Richard nu e ucis în luptă dreptă cu lordul Stanley, ci năpădit de o mulțime de oameni care-l străpung, așa cum i s-a întîmplat lui Iulius Caesar. Ceea ce e deajuns pentru a-l «reabilita», dacă nu pe om, desigur, pe oștean.

Exclusivitate Secolul 20

Curente în cinematografia contemporană

«FREE CINEMA»

Un curent destul de consistent ca număr de practicanți. Este englezesc, este original, este important și strîns legat de un fenomen istoric recent, de așa zisul «young angry men» sau «tinerii furioși». Ei se găsesc, intructiv, și pe continent. Ba chiar existența lor în alte țări a stîrnit accese de gelozie. Un critic francez protesta așa: «Cum? Tinerii furioși? Tinerii supărați? Dar în materie de supărare, nu ne întrec nimăn pe noi, francezii; nimăn nu se supără ca noi. Noi ne supărăm contre les moyens de production (cinematografice, bineînțeles), contre la technique, contre le public, contre la critique, contre les femmes (?!), contre nous-mêmes, et contre le cinéma!»

Interesant e că, din această lungă și frumoasă listă, lipsește singurul element pe care ar merita poate într-adevăr să ne supărăm: societatea nedreaptă, abuzurile, cruzimea, minciuna, sălbăticia, neonestitatea care bîntuie în atîtea societăți zise civilizate. Dar despre așa ceva, nici vorbă. Așa că supărările cronicarului francez sînt ca niște gloante trase-n soare, ca niște focuri trase în apă. În schimb, la englezi, supărarea «tinerilor furioși» e mult mai consistentă. Ea are veacuri îndărătul ei.

Și nu este doar o coincidență faptul că aceiași Richardson și Osborne, care-n fel de așa îi școlea aceștia de «Free cinema», au făcut și un film care se petrece într-o iume foarte trecută (*Tom Jones*, după romanul lui Fielding, secolul al XVIII-lea), unde eroul e interpretat de același Albert Finney care deține primul rol în *Saturday Evening* and *Sunday Morning* (Simbătă seara și duminică dimineața), alt film clasic de «young angry men». Acest Finney, și cu Richard Burton (eroul din *Look back in Anger*) sînt cel mai celebru «tineri furioși» din Engiltera. Și fiindcă vorbim de Richard Burton (fie zis, în paranteză, poate cel mai mare actor de teatru și de cinema la ora actuală) nu este o simplită coincidență că acest campion al teatrelui shakespeare-ian, interpretează rolul lui Jimmy Porter din «*Look back in Anger*», despre care vom vorbi îndată, și care e în adevărat «Hamlet 1965», precum și cea mai reușită producție a curentului «Free cinema». (Filmul a fost făcut tot de cei doi șefi ai școlii: Osborne și Richardson).

După cum vedem, filiația merge, în trecut, mult mai departe decît pînă la Fielding. Ea își află rădăcinile în chiar epoca elisabetană.

Eroii la Shakespeare au o particularitate (probabil specific engleză). Ei nu vorbesc. Explodează. Erup într-un potop de imagini, de metafore, apostrofe, insulte, invinuirii, cîteodată nedrepte, totdeauna pitorești, căpătînd chiar o aparență de justiție pe baza tradiționalei erori că cine are haz are și dreptate.

Dar, se va spune, aceste tirade literare, aceste avalanșe stilistice, aceste diluvii de imagini nu produc oare o impresie de artificial? Și de ce, totuși, la Shakespeare, asta pare, tocmai, ceva așa de natural? E simplu. Pentru că oricare din noi facem exact așa atunci cînd ne supărăm. Dacă Shakespeare e atît de veșnic nou și de etern contemporan, este pentru că personajele lui au nobila însușire de a se supăra mereu. De altfel, supărarea e conduita care dispune de cele mai multe prilejuri. Chiar cînd aprobăm ceva, avem ocazia să ne și supărăm: ne supărăm pe cei care nu văd, nu remarcă lucrul cel lăudabil văzut de noi.

Taine spunea despre eroii lui Shakespeare că sînt aproape totdeauna cazuri patologice. Este și nu este adevărat. Anomalia, adică ceea ce-i aberant, excepțional, singular, izolat, nu este artistic, nu este omenește interesant. E doar un accident regretabil, și atîta tot. Dar patologia mentală mai are și alt aspect, pe care l-a descoperit și immortalizat marele deschizător de drumuri în psihologie, Théodule Ribot. El cerea ca fațetele sufletești să fie totdeauna studiate și sub unghiul patologic, căci (adevăr azi definitiv împămîntenit în psihologie) anormalul este adeseori normalul văzut cu lupa. Prin anormal, zicea Ribot, natura ne oferă o adevărată experiență de laborator, prezentîndu-ne fenomenul ca îndărătul unei lentile măritoare. În acest sens, de ușoară lunecare spre excesiv, și nu în sensul aberantului și singularului, personajele lui Shakespeare au toate un dram de nebunie. De altfel, un acces de supărare este cel mai tipic caz de fenomen firesc, întîlnit la oricare din noi, fenomen care totdeauna seamănă totuși cu un început de nebunie.

Jimmy Porter din « Look back in Anger » este frate bun cu Hamlet. « Dulcele priînt » al Danemarcei tot timpul vărsa sarcasme, insulte, îndrăzneli, obraznicii. Ceva mai mult: tot timpul simula nebunia. Nebunia lui nu e patologică, ci terapeutică. E modul lui de a se ușura, de a se răcori, de a-și vărsa, comod și fără risc, năduful. Orice ar cîteza el, vîna va cădea pe comoda sa nebunie oficială.

Dar tocmai o asemenea nebunie practică, nebunie « cu sens unic », nebunie-leac, permițînd a spune tot ce ai pe suflet, tocmai acest mod înțelept de a te supăra, de a te infuria, îl regăsim în filmul lui Richardson. Analogia cu Hamlet este deplină. Jimmy Porter este un nimeni, simplu musafir nepoftit pe această lume. Dar ca și Hamlet are ștefă de priînt, adică de *princeps*, de *first*, adică de *first*, de *cel dintîi*, în fruntea celorlalți, datorîtor de porunci, de păreri, sentințe, încheieri. Este o vocație naturală. Interesant e că de cele mai multe ori pe acești comandanți congenitali nu-i ascultă nimeni. Protestele lor contra nedreptăților, contra aceluia « ceva putred din regatul » lor nu prea raliază partizani. Dar n-are importanță. Ei vor porunci mai departe. Iar protestele vor crește mereu în intensitate și în conținut. De pildă, a fost ceva cu totul nou în Anglia ca, în filme ca bunăoară *Cobotînul* (cu Laurence Olivier) sau *Priveste cu minie înapoi* să fie atacat, ba chiar înfierat orgoliul național britanic. (Publicul aude vorbe ca: « țara asta infectă » — « This damned bloody country »).

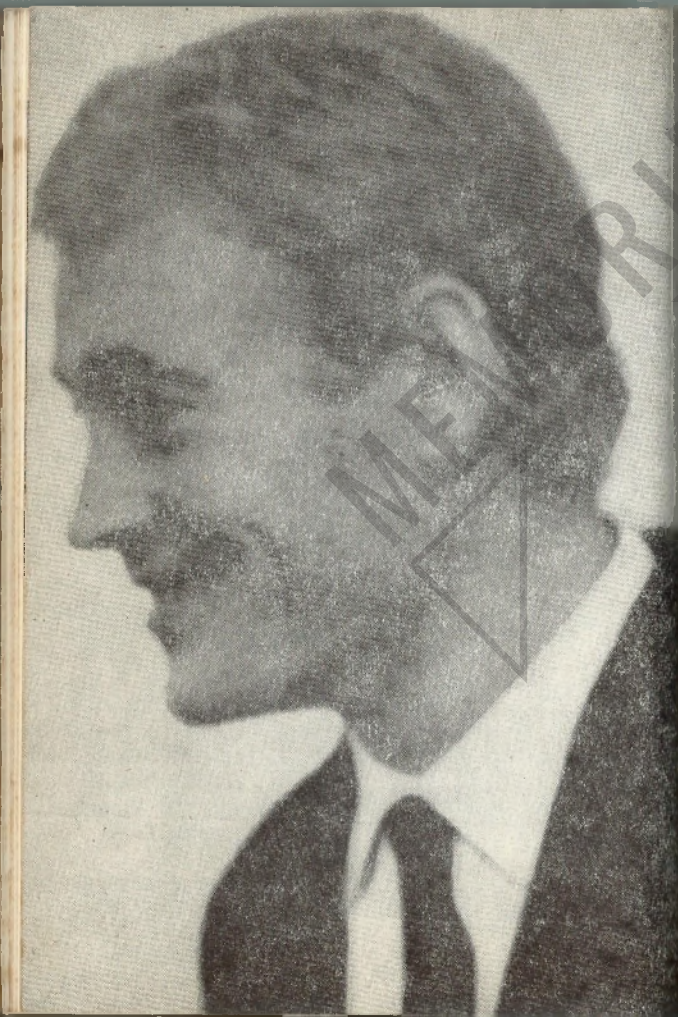




II

- I. — ALBERT FINNEY — Oscar Wilde și Tom Jones pe ecran
- II. — JEANNE MOREAU și JEAN-PAUL BELMONDO în *Moderato cantabile* de PETER BROOK după romanul lui MARGUERITE DURAS
- III. — STEVE MAC QUEEN — un adevărat urmaș al lui JOHN WAYNE
- IV. — PETER O'TOOLE s-a remarcat în *Lawrence din Arabia* (D. Lean) și *Beckett* (P. Glenville)





Richardson, oarecum șeful curentului, vorbește și de alt merit al acestuia: «Asta e — zice el — ce-am făcut noi; am introdus un nou personaj care de obicei nu figura în filme. Am introdus pe lucrător, pe muncitor». Foarte frumos, deși concepția noilor revoltați despre clasa proletară este uneori destul de confuză. Astfel, tînărul muncitor revoltat din Saturday Evening declară că cîntăvieții pentru un om este să se amuze. Restul, zice el, «restul e propagandă».

La personajul interpretat de Richard Burton, revolta este mai coerentă, mai serioasă, mai consistentă. Adevărul, adevărul ca să zic așa istoric, este că englezii sînt niște oameni înceți. Ei au, desigur, simțul revoltei, al libertății, al demnității. Dar sînt teribil de lenți. Deocamdată se mulțumesc să-i deteste pe burhezi. De altfel îl detestă de mult. Încă de pe vremea lui Shakespeare. Căci în țara lui Shakespeare exploatarea practică de nobilime avea un caracter marcat de spoliere economică burheză, bazată pe rapt comercial.

Analogia cu dulcele prinț al Danemarcei o regăsim în toate. Ofelia, ca și Allison pe Jimmy, îl iubește tare și sincer pe Hamlet, dar e imbulbată de prejudecăți de clasă, așa de strălucit reprezentată de vulpoiul său de tată. Ofelia plătește scump această greșală, după cum scump plătește și Allison, deși acum, în 1965, suferința va duce doar pînă la granițele nebuliei și sinuciderii, dar nu dincolo de ele.

Iată și o altă curioasă analogie. La un moment dat cei doi spioni puși să-l iscodească pe Hamlet încearcă să-l tragă de limbă. El, care a simțit mișcarea, le spune frumos, ca o parabolă din Scripturi:

— «Vă rog să-mi cîntați ceva din flaut.

— Dar cum o să cîntăm noi din flaut? Habar n-avem de flaut.

— Cum? Dumneavoastră nu știți să cîntați din flaut, și aveți pretenția că știți să cîntați din mine? Că știți să mă faceți să sun? Că-mi cunoașteți toate gîndurile, toate răsufătoarele (flautul are găuri care marchează notele).»

Imaginea cu găurile e interesantă. Pe lîngă că e batjocoritoare, grație unei vagi nuanțe de trivialitate, se mai potrivește și cu alte lucruri, acestea foarte grave. Sufletul, suflul minții, ca și flautul, are găuri prin care fără voia noastră «scapă» ceea ce am fi vrut ascunde. Spionul trebuie să cunoască arta de a te face «să-ți scape» vorba care îl interesează. Trebuie să știe să pună degetul pe locul unde aceste utile scăpări se pot produce. Exact ca și cîntărețul de flaut.

Ca și Hamlet, ca și emoționantele personaje zugrăvite de Gorki, Kuprin, și mai ales de Cehov, Jimmy Porter, pasionatul nostru «young angry man» intruchipează un tip uman extrem de interesant, de trist, de nobil. Este personajul ratatului. Nu în înțelesul plat burhez de brînză bună în burduf de dîne, ci în înțelesul foarte dramatic de om cu extraordinare calități pe care o societate odioasă îl împiedică să și le realizeze. Sau chiar, pur și simplu, omul oarecare, cu oricît de puțină calitate, pe care însă nu și le poate valorifica din pricina alcătuirii strîmbe a lumii în care trăiește. Ratatul e o categorie omenească stimabilă și aleasă. Aș zice că este o categorie exclusiv europeană. Această nobilă faună cred că aproape nu există în așa de material civilizată republică a Statelor Unite. «Tinerii furioși» de acolo, interpretați de Marlon Brando, Paul Newman, James Dean, nu seamănă de loc cu «Cabotinelul» lui Laurence Olivier sau cu Jimmy Porter al lui Richard Burton. America nu prea are ratati. Acolo omul ori nu reușește, și atunci este lăsat să crape, sau reușește, dar chiar atunci îl păște, cam pe la 45—50 de ani (poate și mai devreme) «his little nervous break down», adică o clacare biologică din pricina acelei încordate vieți bazate pe competiție și concurență; clacare care merge de la simpla astenie, pînă la infarctul cardiac. E necesar să vorbim despre toate acestea pentru a stabili

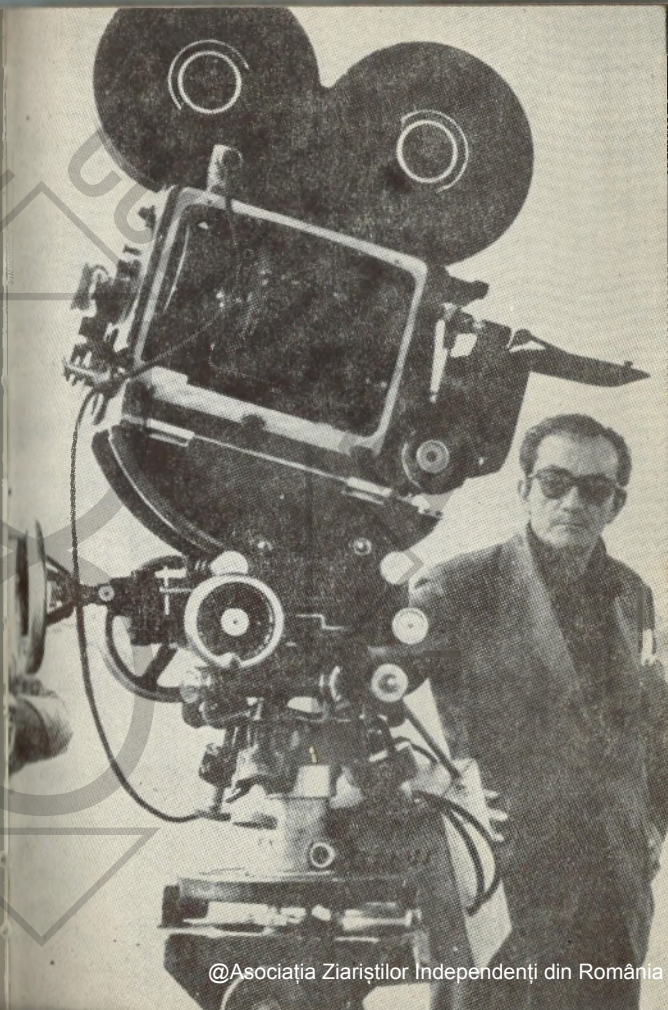
definitiv că « the young angry man » este un fenomen tipic european, în special englez, și că la preținșii tineri furioși americani, violența nu are nimic programatic, ci ține doar de biologie (vezi *La est de Eden*, *Păsările tinereții*, *Pisica pe acoperișul fierbinte*, *Un tramvai numit Doriș* etc.). Ar părea că face excepție filmul american tras după piesa americanului Tennessee Williams: « Noaptea iguanei », unul din cele mai frumoase filme din cite s-au făcut vreodată. Dar în fond nu e o excepție. Lumea din film e tipic britanică, iar eroii, tînărul supărat, e însuși Richard Burton, cea mai britanică ființă posibilă, și cel mai patetic ratat din lume. Căci personajul Jimmy Porter nu e un ratat acru, ci un ratat surlizător. Exploziile lui de minie se termină printr-un suris încrezător. Insuccesele nu-l clatină. Nimeni nu-l ascultă? El va porunci mai departe. Cînd vorbește de el însuși ca de « un general învins », o spune cu indulgență, cu simpatie zîmbitoare, gîndindu-se mai mult la calitatea de general decît la aceea de învins. După fiecare eșec, zîmbește, explodează minios, zîmbește din nou, și-și propune mai ferm ca oricînd să poruncească mai departe.

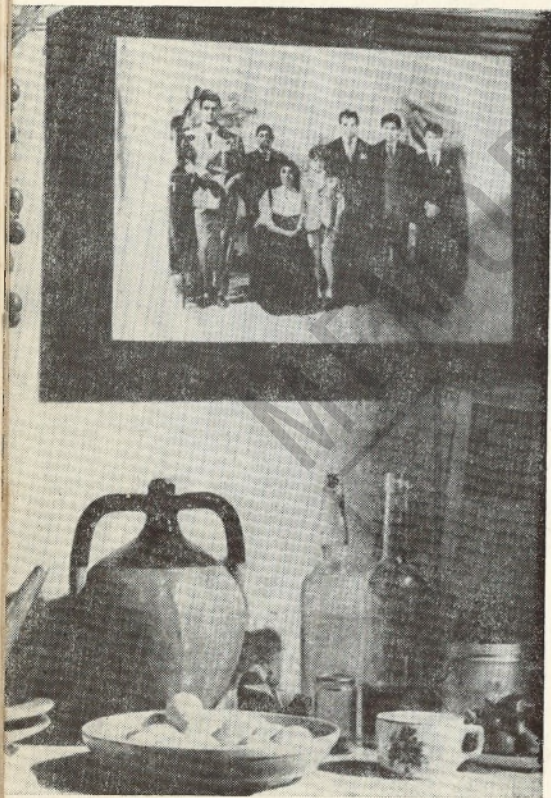
Acest personaj de *young angry man* englez așa de bine compus de Osborne și Richardson, așa de extraordinar întrupat de extraordinarul Richard Burton, este nu numai interesant, dar de o dramatică importanță în momentul istoric actual.

« Tînărul furios » englez se găsește la toate epocile istoriei țării sale. În secolul al XVIII-lea el a fost imortalizat de romancierul Fielding în persoana lui « Tom Jones ». Același Osborne și Richardson care făcuseră « Look back in Angur », au făcut din romanul lui Fielding filmul « Tom Jones », despre care Marlene Dietrich zicea că este cel mai artistic din cite au fost turnate în ultima vreme. Interpretul e Albert Finney, cel de-al treilea « young angry man » englez; primul e Laurence Olivier (« Cabotînul ») și cel de-al doilea Richard Burton (« Look back in Angur »). Acțiunea din *Tom Jones* se petrece nu în zilele de declin ale puterii engleze, ci dimpotrivă în epoca culminantă a orgoliului și imperialismului britanic, epocă mai fainică decît însăși cea elisabetană. Sînt timpurile de după Cromwell, de după Actul de Navigație, cînd Engiltera ajunsese să stăpînească peste tot globul, guvernată de o aristocrație mixtă de negustori și landlorzi latifundiarli.

Tom Jones este fiul adoptiv al unui asemenea mare proprietar, al unui « Sir » pre nume Alloway, vecin de moșie cu alt Sir, viitorul socru al lui Tom, tot alt de bogat și de puternic. Burghezul de azi este puternic fiindcă el, cu bani, cumpără tot: justiție, administrație, poliție, jandarmerie, tot. Moșierul din vremea lui Fielding mergea mult mai departe. Nu cumpăra justiția. Era, el, personal, justiția. Avea dreptul să dea amenzi, pedepse corporale, să aresteze, să pronunțe sentințe ca un tribunal. Asta a lăsat urme chiar în limbă. În englezește există cuvîntul *judge*, adică judecător. Dar domnul judecător i se spune (și i se spune de altfel și azi) domnul Justice, adică « domnul Justiție ».

S-a pretins că englezii sînt ipocriți și că ipocrizia este un cusur eminamente englez. Nu este așa. Cred că acest cusur e ceva mai general. Însă la burghezia





II

I. — LUCHINO VISCONTI în timpul turnării filmului «Rocco și frații săi»

II. — Valoarea plastică a obiectului...

III. — ... și a gestului uman (ANNIE GIRARDOT și RENATO SALVATORI)

III



engleză ipocrizia a suferit o curioasă evoluție. Astăzi englezii au ajuns și ei să fie ipocriți ca toată lumea, adică cu Biblia într-o mână și cu ticăloșia într-alta. Ei fac morală în numele principilor sfinte, iar pe de altă parte își fac de cap. Dar cu perdea. Cele șapte păcate capitale, le practică în ascuns, ceea ce tot e ceva, căci, cum zicea La Rochefoucault, «l'hyppocrisie est l'hommage que le vice rend à la vertu». În schimb, pe vremea lui Tom Jones, nobilii nu erau ipocriți. Ei practicau cele șapte păcate capitale fără nici o jenă sau ascundere. Îți vedeai, în filmul *Tom Jones*, pe domnul Justice făcând morală altora, dar făcând-o nu vertical, ci lungit pe lărbă, cu cite o cheșcă țărâncă pe fiecare genunchi.

Tom Jones, ca, înaintea sa, Hamlet, ca, după el, Jimmy Porter, este un englez fără ipocrizii, care spune omului adevărul în față. Este un: «young angry man». Ca și tinerii furioși englezi, el este cultivat, instruit, dar, tot ca el, ca Hamlet, ca Jimmy Porter, este un «vagabond» sau cum am mai spus: un *musafir pe acasă la lume*. În un moment dat, îl vedem nevoit să se descurce singur fără o leacale, într-o societate care este o adevărată junglă. Filmul e plin de peripeții, dar nu ca într-un roman de aventuri unde, dacă scoți aventurile, nu mai rămâne nimic. Aici excesul de mizerie și de buclucuri este sursa care produce inventivitate și romantism. Este romanul picaresc, dar trăit de un englez care (orare !) spune oamenilor adevărul în față.

Am insistat asupra filiației lui Young Angry Man, de la Shakespeare la Fielding, de la acesta la Osborne și Richardson pentru a sublinia caracterul european-occidental, occidental-britanic al personajului, al «tînărului furios», stimabil și generos, și pe care este neapărat nevoie să-l deosebim de o serie de derbedei adolescenți contemporani, berivi, libidinoși și delincvenți, scandalagii constituiți în bande, mîndri de o sălbăticie pe care o numesc curaj și de o indecență pe care o numesc lipsă de prejudecăți.

E drept că și Richardson citeaodată dă greș. Filme ca *Vieta unui sportiv* sau *Alergătorul de cursă lungă* au aceleași păcate ca cele semnalate în *Sîmbătă seara și duminică dimineața*.

ȘCOALA NEW-YORKEZĂ (N. A. C.)

Școala new-yorkeză cuprinde o seamă de foarte interesante neinteresante filme, adică interesante prin ciudatul interes pe care l-au putut produce niște atît de neinteresante producțiuni.

Școala new-yorkeză socotește că are un mare dușman. Se numește Hollywood. Aceasta ar fi, pare-se, *Carthago delenda*, bestia infamă care trebuie doborâtă.

Desigur, noi știm că Hollywood are radile și păcate, pe care le-am denunțat întotdeauna conștiințos. Dar Hollywood are și mari calități, și mai ales le-a avut în anii de glorie 1930–1940. Amintite școala new-yorkeză reproșează cinematografului de Hollywood nu posibilele lui defecte de aزی, ci tocmai calitățile lui de totdeauna.

Voi vorbi aci de acelea din filmele new-yorkezilor pe care ei înșiși le socot cele mai bune. Vom lua lista făcută chiar de ei, atunci cînd s-au prezentat la Stockholm. Cu alte cuvinte : lucrările lor de rezistență.

Cred că atitudinea școlii față de Hollywood încape perfect în cunoscuta părere a vulpii despre strugurii prea acri. De altfel, nu o cred numai eu. O spune limpede și un strălucit cineast, Claude Autant Lara (autorul lui *Roșu și Negru*, *O viață*, *Jucătorii*, *Idiotul*, *Le diable au corps* și multe altele).

Întrebat de grupul de avangardiști de la *Cinéma 62* ce părere are despre acest cinema modern, el le trimite o scrisoare, pe care veți fi surprinși să aflați că revista a și publicat-o. Surprînți cînd vă voi cita cuprinsul, iată :

«Socot că dumneavoastră vă place, în materie de film, tot ceea ce este, la ora actuală, mai prost pe piață. Și tot ce e mai rău-făcător pentru cinematograful. Dumneavoastră sînteți suporteri ai acestor filme așa zis *intelectual*, plin de abstracții glaciace care duc la infumurare și mai ales a plictiseală. Această promisiță „nouvelle vague” a dumneavoastră este compusă din mici nerăbdări, ignoranți ai meseriei noastre și a căror ignoranță dumneavoastră ați ridicat-o la rangul de talent, la rangul de estetică, și ale cărei incapacități le-ați înălțat la rangul de inspirație și geniu».

Urmează apoi bombardamentul cel mare.

«Fotografie proastă — *parce qu'on n'est pas foutu d'en faire de la bonne*» (pe românește: fiindcă nu te tale capul să faci de-aiă bună). «Și asta, se cheamă geniu. Povestii inexistente, sau fără conținut, sau prost povestite — *parce qu'on n'est pas foutu să le tratezi ca lumea și să le istorisești cum trebuie*: asta de asemenea se numește geniu. Unguiri, mă rog, profunzime de cîmp, poligon de susținere a imaginii, și alte baliverne pentru că iarăși, și mereu, și veșnic *on n'est pas foutu să faci treaba just, sobru, normal*. Aceasta e genialitatea actuală pe care o sprijiniți dumneavoastră».

Care este crezul acestor noi artiști?

Filmul trebuie să fie — zic ei — *plotless*, adică fără subiect. Bîntuie astăzi o manie, aceea a poveștilor (romane, nuvele) fără subiect, a poeziilor fără rimă, a poemelor fără ritm, a muzicii fără melodii și o mulțime de alte variante ale jumărilor fără ouă. Ceva mai mult: școala cea nouă cere ca episoadele, întîmplările povestite să fie *beginningless and endless*, adică fără început nici sfîrșit, cum s-ar zice fără cap nici coadă. Noi — spun ei — noi, din realitate, nu alegem. Nu ne permitem această îngîmfată abstracție de-a alege. Nu ! Noi lăsam realitatea să-și spună ea singură cuvîntul. Realitatea, noi ne mîrginim să o *transmitem*. Noi trecem altora «fluvii vieți».

Desigur, departe de gîndul meu să-l suspectez pe acești eminenți intelectuali de a-l fi citit vreodată pe Bergson. Este o pură coincidență dacă ideile lor seamănă cu o celebră teorie bergsoniană care acuză inteligența că falsifică realitatea, că o ciopîrșește, că în loc să perceapă fluxul lucrurilor, fluxul vieții și al lumii, taie acest curent în buclele. Tot așa cineștii noștri avangardiști acuză cinematograful de la Hollywood că îmbrucătește «the stream of life», rîul vieții, că se servește, în pilule, alimente pedigerate; că masacrează viața pe care o fărîmă în cioburi lipite unele de altele, în loc să le lase slobod să curgă.

Și mai spun ei ceva: noi nu avem cîteușană să *ajungem* la realitate. Ne mulțumim dacă măcar ne *apropiem* de ea. Noi venim în vecinătatea ei. Pe urmă lăsam aparatul de filmat să facă el ce vrea.

Iată și o altă expresie, o altă metaforă de care sînt ei mîndri: vrem — zic ei — un aparat de filmat «care să aibă o inteligență de nivelul ambei». El se va descurca mai bine decît dacă ne-am băga și noi pe fir, cu inteligența noastră, riscînd să stricăm bunătatea de realitate virgînă.

Bineînțeles, acestea toate se numesc: *realism*, ba chiar adevărat *realism*, singurul *realism* cu adevărat adevărat. . . Dumneavoastră — zic ei — nu sînteți realști. Nu respectați realitatea. Iată. De pildă, dumneavoastră nu redați *timpii morți*. Realitatea e plină de timpii morți. Sub motiv că montajul trebuie să fie viol, nervos, scăpărări, dumneavoastră le lușiți pe toate. Și asta dă o

impresie de artificial. Noi, din contră, redăm tot. Chiar și timpii morți. Noi arătăm lucrurile în desfășurarea lor reală.

Primejioasă teorie. Dacă ar fi să ne supunem ei, ar trebui, de pildă, ca un tuns la bărbier să-l facem să dureze pe ecran realmente 20 de minute, așa cum cere « the stream of life ».

Iată și o altă invenție genială: așa zisul *spectator-autor* (« Qu'est-ce que c'est que cette nouvelle connerie? » scrie același Autant-Lara. Adică: « Ce mai e și timpenia asta? ») Iată. Noua școală pretinde că spectatori trebuie să colaboreze cu autorul. Perfect. Această și părerea noastră. Dar cum concep new-yorkezii cooperarea? Ei vor ca fiecare spectator să înțeleagă după firea și temperamentul lui, și el cer să se dea fiecărui client libertatea ca, din opera pe care i-o prezentăm și care nu e altceva decât realitatea bogată, multiformă, miliardară, el să-și aleagă ce-o vrea.

Altă formulă scumpă acestui curent NAC (New American Cinema): « Noi nu vrem idei. Vrem oameni! » Bineînțeles, pronunțând cuvântul « oameni », ei socot a fi devenit brusc și irevocabil umanist, umanitarist, e tutti quanti. Nouă nu ne trebuie fabulă, zic ei, ci actori « care să improvizeze, care să ne dea ce au ei în ei, nu ce băgăm noi într-înșii » (Remarcăm în treacăt că acest « băgăm noi într-înșii » pe care îl dezaprobă energie, este totmai ce cereau ei adineaori, adică colaborarea cu spectatorul, care « bagă într-înșii » tot ce-i trăznește prin cap).

E drept că măiestria articulației, a coerenței, a intrigii bine angrenate devine cusur dacă nu găzduiește idei și fapte interesante și realiste, adică, scuzați barbarismul, « întimplabile » pe acest pământ. Avangardiștii de toate spețele au dreptate să combată hollywoodianul obicei de a ticlui povești care nu se pot întâmpla nimănui nicăieri niciodată, și care devin în aparență naturale și verosimile numai grație celor patru măiestrii oarecum secundare: coerența intrigii, talentul interpretelor, jocul lor « natural », naturalețea curgătoare a montajului, hazul dialogului. Așa dar, patru surse secundare de naturalețe, puțin neutraliză enorma irealitate, ne-naturalul și neveridicul fundamental al ideii. Acest cusur californian trebuie desigur combătut. Dar tot atât de grav e și cusurul invers, practicat de școala new-yorkeză a filmului fără subiect și al improvizăției actoricești pure.

Filmul *Shadows* (Umbre) de Casavetes, pe care școala de la New York îl socotea ca cea mai bună producție a ei, este o poveste care (spun criticii amici) zugrăvește în modul cel mai zguditor, cel mai uman problema neagră, problema rasială.

Frații noștri de altă culoare n-îs prezențați ca niște lichele păgubase și trădători păcăliți, singura lor pasiune fiind snobismul de a trece drept albi. Este amuzant lapsul-ul freudian care li scapă unul critic admirator: « Noi — scrie el — ale căror simpatii calde merg către acest popor prigonit, care nu are altă vină decât aceea că s-a născut cu culoare greșită » (!) (« with the wrong colour », cu culoarea cea proastă! !).

Într-un alt film, *Poacălul lui Ius*, new-yorkezii noștri sînt presupuși a fi făcut o altă genială descoperire. Ei se pretind foarte originali pentru faptul că în povestea lor amestecă oameni și zei. În speță, e vorba de Domnul Nostru Ius Cristos în persoană, pe care îl pun într-o foarte bizară și intimă situație. O femeie, părăsită de iubit, se duce să se înfălăcească, într-un cîmp de varză, cu Cristos, pe care-l roagă frumos să-și procure un iubit adjunct. Mincuietorul, cum o indică și numele, o salvează trimițîndu-i un înger cu care protagonistia face toată noaptea amor, așa de tare, încît pînă la urmă s'armanul heruvim moare

asfixiat. Asfixiat într-o foarte cinematografică poziție. Doamna, în somn, întinde un picior care astupă gura scumpului ei amant și înger. Vînzînd că treaba e mers prima dată, ea se mai duce și a doua oară la Ius cerîndu-i un înger bis. Dar Cristos nu se mai pretează și nu mai dă înger de schimb. Atunci ea se supără ca vărul pe sat, renunță la relații de amor cu persoane onorabile cum sînt îngerii, multumindu-se să-și recruteze amantii din cine-o fi, chiar din simpli muritori, cu care face amor pînă nu mai poate. Ceea ce creatorii noștri new-yorkezi numesc « responsabilitatea pentru nefericirea lumii de azi ».

De aceeași valoare e și filmul făcut de însuși dl. Mekas, un fel de șef al școlii, directorul pretențioasei lor reviste « Film Culture ». Capodopera se numește *Guns on the trees* (Carabine în copaci).

O altă « capodoperă » a școlii new-yorkeze, film care a făcut multă vîlvă în cercurile avangardei, este *Connection* de Ann Shirley. Zece drogași așteaptă cu înfrigurare să le vină omul cu heroina. Zece indivizi urîți, murdari, jerpeliți, prăpădiți și mai ales incomensurabil de proști. Tot ce spun ei e stupid. Nu găsim la dinșii nici măcar pitorescul demenței, ci numai inconsistența decrepitudinii. Stau acolo, așteaptă și debitează balyverne.

NOUL « VAL » DIN FRANȚA

Avangardiștii new-yorkezi și antihollywoodieni am văzut că se laudă cu introducerea, în povestile lor, a unor personaje mitologice. « Noi — zic ei — am readus pe lumea tragegia greacă, am făcut să apară Iacătă, oameni și zei ». Ideea e incontestabil frumoasă. Au folosit-o mulți romancieri, dramaturgi, cinești. Și nu numai mari creatori ca René Clair, maestrul în folosirea realităii a supranaturalului, dar și autori mai obscuri, ca de pildă realizatorii recentei coproducții italo-americane « Ulysse », precum și autorii multor basme de artă recompuse pentru ecran, de la « Vrajitorul din Oz » la « Frumosa și Bestia », de la « Bufonul Regelui » la « Harap Alb ». În toate aceste povești, autorii au prieliul să afirme o foarte realită și nobilă idee: anume superioritatea omului față de zeu, superioritatea calității de simplu muritor față de eternitatea divinităților. Nu numai în filmul « Ulysse », dar și în *Odisea* (incomparabil mai profund decât « Iliada ») găsim savuroasa idee de a face pe Pallas Athena, zeita înțelepciunii, să se simtă măgălită că frecventază o persoană așa de interesantă ca Odiseu. Iar cînd Circe îi propune să se facă zeu și-i prezintă o listă de ispititoare avantaje, înțeleptul, șiretul Ulysse refuză cu tenacitate, mîndru de calitatea lui de om, mai prestigioasă decât toate nemuririle Olimpului.

Giraudoux, în multe din piesele sale, a tras efecte tulburătoare din dialogurile petrecute între zei și muritori. Stranii dialoguri, unde fiecare cuvînt comun înseamnă ceva pentru unul și altceva pentru celălalt. Într-adevăr, ceea ce dă valoare lucrurilor este căs pieritoare, nu înșine pierînd și ne mai fiind deci acolo, pentru a le prețui sau disprețui. Pentru că noastră posibilă face ca obiectele, întîmplările, să fie bune sau rele, dezirabile sau odioase. Pentru un nemuritor, toate lucrurile sînt egale. El nu pier, ci doar se transformă unele într-altele, unele față de altele, și oarecum în sine, în ele-insele, nu raportează zeul care le privesc cu o egală înturbabilă răceală, și atunci cînd ele sînt, și atunci cînd ele nu sînt. Zei există. Sînt expresia simbolică a înstrîmării și înșingurării. Victor Hugo spune: « Les morts, les pauvres morts, ont des grandes douleurs ». Așa aduga: « Les dieux, les pauvres dieux, ont des vastes misères ».

Zeul e echivalentul metaforic al acelei alienații sufletești, al anormalei izolări existentialiste. Lumea încețoșă de a mai fi o ierarhie de esențe și existențe; devine o multiplicitate încoerentă de existențe autonome, egale și indiferente. În viața reală, această mentalitate este « sentimentul vidului » de care vorbesc psihiatrii; în mitologie, această infirmitate existentialistă a fost înfrumusețată prin ideile de divin și de paradisică seninătate. Geniul lui Homer a simțit însă, în subtila și atît de modernă lui Odisee, caracterul de infirmitate al zellor.

Ceva asemănător găsim într-o lucrare a « noul-val » francez. Un film făcut de o femeie: Agnès Varda, film care a fost și premiat, film care se cheamă « Cléo de cinq à sept », film ratat, adică cu partea de la urmă complet stricată, film totuși interesant, din pricina enormei noutăți a temei sale. E poate cea mai interesantă lucrare din toată producția curentului de « nouvelle-vague » francez¹.

Acest film este viața unei fete între orele 5 și 7 ale unei singure zile. Cléo e frumoasă, e cîntărească cu succes, este tînră, inteligentă; ar putea fi foarte fericită, dar... a descoperit pe corpul ei un nodul suspect și l-a dat la analiză. Doctorul i-a spus să vină la 5. La 5 doctorul nu era acolo. I se spune pacienței să revină la 7. De la 5 la 7 așteaptă. Și ce face ea în aceste două ceasuri? Nimic, desigur. Sau mai exact, multe. O mulțime de lucruri banale, diferite și indiferente. Ca și în cazul zellor, universul ei e trucat. În momentele acelea, eroina are mentalitate, nu zic de zeu, dar de ceva care tare seamănă cu asta. Ea nu-l nici muritoare, nici nemuritoare. Realitatea morții e acum alterată. Tînră eroină în principiu a murit. Suspectă de cancer, pentru ea faptul morții e mult mai important, mai sigur, și în fond mai real decît data scadenței. În principiu moartea, ea este de fapt și provizoriu supraviețuitoră. Un mort prin candidatură, nemuritor prin supraviețuire. Universul exterior capătă pentru această ființă o stranie înfățișare. Lucrurile nu mai sînt pătoretoare; nu mai plor, căci dînsa nu va mai fi acolo ca să le vadă plîndind. Toate sînt egale, toate sînt neutre. Nu se mai articulează, ci se desprinde caleidoscopice. Cînd și cînd, Cléo se deșteaptă din această ameteală existentialistă; cînd și cînd, realizează că moartea, oricît ar fi de sigură, e totuși pentru o scurtă vreme suspendată, așa cum timpul atîrnă în vid; cînd și cînd se năpustește pasionat asupra percepției prezente asupra obiectului actual, pe care parc-ar voi să-l oprească de a trece. Toată ființa, tot ce a mai rămas din ființa ei de candidată la pielea, toată făptura ei e brăcată pe obiect, care capătă atunci valoarea de infinit și de monopol. Dar percepțiile trec. În locul uneia vine alta. Rînd pe rînd, Cléo va acorda aceeași valoare enormă și exclusivă tuturor obiectelor care vor defila dinaintea minții sale. Aceste valori, desigur imense, sînt, val, egale. Nu-s mai mari sau mai mici față de alte valori. Ceea ce de fapt le anulează, căci prima lege a valorii este raportarea la un criteriu de referință; prețuire înseamnă comparare a unei valori cu altă valoare. Diferența dintre ele măsoară dimensiunea fiecăreia. Dacă toate valorile, aprinse la focul morții, devin imense, este exact ca și cînd n-ar mai fi de loc. Infinit și zero aici se îmbină. Recăm în defilarea existențialistă a universului, în acea « rapsoodie de reprezentări » care ne vorbea Kant, unde lucrurile se scurg, dar nu se leagă, iar absența de orice nexus între

ele face din lumea exterioară un « ewiges Nun », un univers infirm, o parodie de eternitate.

Am rămas uimit de arta, de puterea de ghicire, cu care Agnès Varda a pictat cinematografic cu obiecte concrete acest peisaj de muribund. A fost așa de bine făcut încît am simțit și eu falmoasa greață sartriană în fața unor concrete existentialiste despușate de orice funcțiune, de orice rol și tîlc, de orice legătură cu biografia celui care le înregistrează pe retină.

Din păcate, vînd și-l dea un « happy-end », Agnès Varda a stricat filmul. Dar nu asta ne interesează aici. Dacă am semnalat acest film remarcabil și ratat a fost pentru că el arată dar strîna unire între noțiunile de avangardă și clasicism. Tema filmului e nu se poate mai avangardistă. Ideea e nouă, de o mare originalitate. Autoarea, și întreg « noul-val », o socot așa. Și au dreptate. Dar cum au putut fi realizate concret cinematografic toate aceste senzaționale inovații, toate aceste așa de subtile, așa de filozofice idei? Numai într-un singur fel. Prin procedeele clasice, ortodoxe ale cinematografului de totdeauna. Prin găsirea de detalii, cit mai identice ca mesaj, cit mai diferite ca figură concretă, adică exprimînd toate, mereu și altfel, aceași idee, ideea-cheie a filmului, și anume: acea moarte provizorie, acea înfrîngere trucată pe care o ia universul lui Cléo, acea altădată a cunoașterii, acea anulare a valorilor, acea egalizare a lucrurilor, provocată de o disperată supraviețuire. Încă odată, avangarda e o chestiune de temă, nu de procedee; o chestiune de idei, de mesaj, nu de manieră și stil. Și aceasta ne va face să înțelegem un alt curent cinematografic actual, poate cel mai curios din toate.

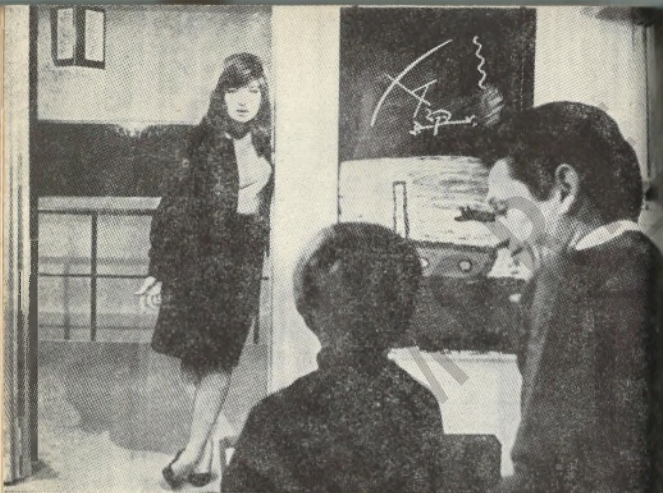
CURENTUL ANTONIONI

« Curios », fiindcă pare a se compune dintr-un singur, unic reprezentant: Michelangelo Antonioni. Aproape că nu putem deschide o revistă cinematografică occidentală fără a citi ceva despre « curentul Antonioni ». Dar nu-l se spune niciodată cine mai face parte din el. Absurditate aparentă care traduce o situație adevărată, anume că opera lui Antonioni se învecțează realmente într-o mișcare nouă, vag și indirect servită de o mulțime de creatori, de Visconti bunaoară, sau de Fellini, sau de numeroși cineaști în noul val francez (Colpi, Resnais, Varda), cu diferența că la Antonioni tendința e mai pură, neamestecată cu acrobății intelectualizante sau, vai, cîteodată, chiar și cu preocupări de senzațional comercial.

În ce constă această tendință Antonioni? Mă gîndesc la filmele posterioare lui *Il grido*, (care se înscrie în școala italiană mai veche). Mă gîndesc mai ales la *Aventura*, care a produs atîta nedumerire, și totuși, finalmente, atîta înțelegere. Filmul a fost fluietat la Cannes. Dar tot la Cannes a fost premiat, și curînd criticii, în majoritatea lor, l-au declarat capodoperă. Reușita lui pe toate pietele globului ca să folosesc expresia lui Antonioni însuși, a fost « sorpîndente », adică și mare, și neașteptată. Tot atît de « sorpîndente » a fost și onestitatea cu care Sadoul a putut scrie: « Nu zic că n-am priceput nimic din film, dar zic că n-am prea priceput mare lucru ». Totuși, el îl laudă dîrmitînd, și speră că, tot vînzîndu-l și revînzîndu-l și tot gîndindu-se la el, va sfîrși prin a-l înțelege complet.

Într-adevăr, *Aventura* e un film greu. Există teme grele, teme dificile, pe care chiar oamenii foarte inteligenți, pătîrîntori și experimentați nu le înțeleg numai decît. Dificultatea provine dintr-o curioasă particularitate. Aceste

¹ Caracteristica acestui curent este o preocupare de intelectualizare a temelor (mare calitate, precum poate lesne deveni un agasant cursur). De altfel, acești cineaști provin mai cît din scriitori, și-a grupul în jurul revistei « Cahiers du Cinema », o publicație cu semnificații mai serioasă decît multe altele. Printre filmele mai reușite, se pot cita: *Les 400 coups* (adică *De cop ne facem*) de Truffaut, *Après une si longue absence*, de Colpi, și mai ales *Cléo de cinq à sept*, de Agnès Varda.



MICHELANGELO ANTONIONI

«Nevroza care domină *Deșertul roșu* reprezintă mai ales o problemă de adaptare. Sînt oameni care se adaptează mediului și alții care nu reușesc să o facă pentru că sînt prea legați de structuri sau de ritmuri de viață azi depășite. E cazul Giuliei, eroina filmului»
(MONICA VITI)



teme sînt senzațional de noi și totuși par la început, foarte, foarte vechi, banale, auzite, răsuflete. Dar încet-încet, nouatea lor ascunsă iese la iveală, cu alică mai dramatică. Venită mai târziu, după ce se renunțase de a o aștepta, ea va părea și mai neașteptată. *Aventura* este un tipic exemplu de asemenea opere. O vom alege pe ea pentru a descrie curioasele fenomene care se numesc: «curentul Antonioni».

«*Aventura*» este o piesă a «lumi bune», a unor oameni care își petrec viața plictisindu-se, conștiința, 24 de ore din 24, trîncănind sau dedîndu-se, în silă, la operațiuni sportive, mondene sau, dacă e nevoie, chiar și erotice. Alături de acești oameni de cîrpă, există desigur și oameni tari, «i duri», care vor cîștiga destule parale pentru a asigura sutelor de mii de pierdere-seară eleganta plictisală perpetuă. Antonioni, ca și Fellini descrie acest vid. Îl descrie mai bine decît de pildă, *Dolce vita*, căci nu recurge la patologie, la exploatarea iefinei recuzite a striptezurilor, drogurilor, invertirilor și interminabilelor agitații coreografice. Antonioni nu l-a înfățișat pe acești paraziți în toată trista lor normalitate.

El a descoperit că plătitudinea își are și ea eroii săi de legendă. Din sînul aceluia neant moral descris de el, se ridică «un grido», un țipăt. Din mijlocul acelor boieri care se plictisesc, se aude un glas de disperare. Este o fată tînră (Lea Massari), plăcută la vedere, inteligentă, cultivată, de familie aristocratică, foarte bogată, foarte răsfățată, și pe lingă acestea toate, iubite de un om draguș (Ferzetti) care e tocmai bărbatul pe care ea însăși îl necaz cuiva. Ne exasperează pe noi, așa cum își exasperează amantul. Dar atunci un alică sentiment ne cuprinde. Nu de milă, ci de teroare. Este groaza morții. Când moartea inspiră spăimă oriunde ea s-ar încarna, oricîd de abjectă i-ar fi victima. Așa așa se cheamă eroina personifictă răburarea Zeilor. Este rapul ispititor al Sodomului sale. Ea e pedepsită de istorie (acestei numele ne-metaboric al Olimpului); ea plătește păcatul întregii clase. Păcat teribil, păcatul de a fi născut pe acest pămînt. Și pedapsa e un sentiment monstruos, sentimentul de neîmplinire, rudă bună cu legendarele chinuri ale infernului. Iată felul lapidar, original și subtil în care Antonioni exprimă asta. Iubitul Anei îi spune «Ti voglio bene; ti amo; questo non ti basta?» (Te iubesc, asta nu-ți ajunge!) La care ea răspunde: «Nu-mi ajunge!» Și ar fi imposibil de găsit ce anume adăos i-ar trebui, ca... să-i ajungă. Problemele acestei condamnate a ladului sînt fără răspuns. Iată și o altă magistrală replică unde se exprimă această incapacitate de răspuns, această pedeapsă privată de soluții. Ea se află în pat, desbrăcată, și iubitul ei, culcat lingă ea, o întrebă cu tandrețe, draguș, în glumă (căci numai glumind poți întreba așa ceva într-o asemenea poziție corporală) — o întreabă, afectuos și zîmbitor: «Ce mai faci?» La care ea, cu o expresie de om care a luat rețină, răspunde scurt: «Male!» «Per che?» se miră el. Și știi ce răspunde ea? Incepe să-i care pumni în piept, în car, urlînd și repetînd furios: «Per che! per che! per che! per che!» Aceste reacții de semi-venire la limba lui nearticulat, cu repetarea vorbelor așa cum se repetă silabele la strigăt, la geamăt, la hohot; aceste răspunsuri care nu răspund, căci doar repetă la nesfîrșit întrebarea însăși, exprimă dezolant absența de soluții pentru această existență omească pierdută. Asta duce în chip firesc la sinuciderea. Dar la ea și sinuciderea e mai dramatică decît la alții. Sinuciderea ei e patetică, nesigură și enormă.

Dispariția ei este o moarte fără cadavru. Mai mult: o moarte fără măcar acele explicări postume, acele comentarii și interpretări de care se bucură orice moarte. Fără cadavru, fără cauză explicativă, ba chiar și fără acea certitudine pe care moartea o are, această intrare a unei ființe în nimicnicie, Antonioni o exprimă nu prin anunțarea dispariției, ci prin îndelunga, inutilă, ispititoare căutare. Pe insulă și aiurea, în tot cuprinsul Italiei... Lungimea acestei secvențe este exasperantă, dar artistic și necesar exasperant. Fiecare enervare în plus, fiecare nouă ne-găsiră, este încă un pas spre nimic, spre nimicire. Aflăm, cu inima strînsă, că neantul are grade, și că mersul spre el e un drum infinit. O ciocoacă obraznică și agasantă a șters-o fără să spună. Și iată că acest fapt minuscul capătă dimensiuni de univers. Amestec de banal și senzațional, de enorm și de neînsemnat, iată formula de artă și de simțire care se numește Antonioni. Iată de ce, filmele lui, lumea le pricepe după. După ce mai îndel eie ne-au părut neinteresante. Declarațiile lui Sadoul citate adeseori definesc perfect situația. Sadoul declară că n-a înțeles, că e sigur că în curînd va înțelege, că pînă la urmă va înțelege desigur complet. Această modestie la un om acit de conștient de valoarea lui arată că, pentru o dată, a nu pricepe nu e socotit o înfrimare, ci o adaptare inteligentă la «regula jocului». O veche regulă. Căci de cînd lumea, lucrurile foarte adinci au fost pricepute încet și treptat. Temele lui Antonioni fac parte din această «alimente grele». Publicul său, criticii săi se află încă în plină digestie.

Vorbeam de așa de lungă secvență a ciutării pe insulă. Criticii, de îndată ce au simțit că asta nu fusese un cursur, s-au grăbit să decreteze că Antonioni e marele maestru al «montajului lung», al montajului lent, menit să înlocuască montajul clasic, montajul nervos, trepidant scăpător, calificat acum, cu dispreț: acrobatic și pondic. Filmele lui Antonioni, și mai ales *Aventura*, permit să demonstrăm «pe viu» că nu există montaj lung și scurt, montaj lent și rapid. Există doar montaj bun și prost. O secvență, un cadru trebuie să dureze exact cît îi trebuie autorului ca să spună tot ce avea de spus. Dacă ține o secundă mai mult sau o secundă mai puțin decît trebuie, el nu va fi nici montaj lung, nici scurt, ci pur și simplu montaj prost. Și durata aceasta fixă este totodată și foarte variabilă, căci depinde de conținut, de ideea care trebuie exprimată. Montajul, tehnica lui, adică ce pare a fi mai formalist pe lîmne, este deci eliminat o chestie de temă intrinsecă. Iată un exemplu, tot din *Aventura*. Eroul se află împreună cu prietena iubitei sale la hotel, într-un-un din acele oraș-muzeu cum Italia are așa de multe. Îl vedem că se duce la fereastră și o deschide. Îl vedem apoi că se uită pe geam. Nu știm la ce, dar știm că o face destul de îndelung. Apoi se strîmbă și, crispat, cu arțag, închide fereastra. Școala new-yorkeză ar aplauda această lungime «voit inutilă», ar aplauda această realitate prezentare de «timp morți». În realitate avem aici un tipic caz de montaj rapid, vertiginos, telegrafic. Cele cîteva mișcări banale descriu, concentrat, o teribilă dramă. Eroul este un arbitru de mare talent. Sau mai bine zis «a fost», căci, vai, creștile lui erau sistematic bijocrite de prostul gust al clientului plător. Din pietate pentru propriile sale opere, chiarంగా «posibile», el încetează de a mai crea și se mulțumește să-și cîștige existența făcînd calcule de antrepriză pentru lucrările altora, pentru orilele altora. Scena descrisă mai sus ne amintește cum, într-o secvență anterioară, îi spunea el Monicăi Vitti (privînd pe geam frumusețea orașului): «Arhitectul asta a fost un mare scenograf!» Ne aducem aminte asta, ne aducem aminte drama lui de care am vorbit și înțelegem de ce, deschizînd lărași geamul ca să vină nînl aer în odaie, a văzut lărași splendorile de arhitectură de afară. Și înțelegem de ce

el, spunându-și: «Nu, nu, nu vreau, nu mai vreau să văd frumusețe, pun capac opac pe tot ce e frumusețe în lumea asta; locul nostru aici, în societatea asta strimăbă, este urciunea și uritul, uritul în amindouă sensurile ale cuvintului». Și zicându-și acestea, el trage cu amindouă minile obloanele ferestrei, privind încruntat și îndurerat pe placa de lemn orb care îi va ascunde frumusețea lumii...

Tot atâtea gânduri răsăr în noi (fiindcă se perindă efectiv în mintea personajului) în scena de asemeni aparent foarte lungă, când eroul bălănează, un timp interminabil, lanțul cu cheile și la urmă răstoarnă călimara cu tuș pe proiectul de pe o planșetă. Simțim cum iarăși, în acele cîteva clipe, avem acea hipermezie numită în psihologie «le moi des mourants», o readucere aminte vertiginosă și caleidoscopică a tuturor faptelor care au compus drama noastră.

Am vrut să dau doar cîteva exemple, deși ele se pot înmulți; am vrut să explic tot așa de adinc scenele din *Aventura* care au dezorientat așa de mult la început (scena cu prostituata, scena cu plînsul lui pe bancă și multe altele). Scene ce par și stupide, și, deci, prea lungi. Scene în fond foarte scurte, cîci fiecare secundă declanșează alt potop de idei. Scene care ascultă de cele mai dslace canoane ale tehnicii cinematografice. Ceea ce ne duce la concluzia că cu cît un film este mai «de avangardă», cu atît mai fidel respectă regulile ortodoxe impuse de acei «monștri sacri» ai cinematografului: temă, montaj, decupaj, mesaj. Opera lui Antonioni, cel mai inovator din toți noii maeștri, o demonstrează deosebit de elocvent.

FILMUL POLIȚIST ȘI FILMUL «DE SERIE NEGRĂ»

Nutresc un profund dispreț pentru cei care nutresc un profund dispreț pentru filmele și romanele polițiste. Un roman polițist bun e o adevărată lecție de inteligență, și trebuie să recunoaștem că inteligența este o foarte prețioasă «virtute». Am zis «virtute», n-am zis «talent». Inteligența este o categorie mult mai mult morală decît intelectuală. A fi deștept înseamnă a pricepe ce nu-ți convine. Cîci a pricepe ceea ce îți place, asta poate s-o faci orice prost.

În romanele polițiste bune e foarte greu să înțelegi de la început. Toate-ncurcate, fiecare lucru dezorientează, deconectează, zăpăcește. Trebuie obiectivitate și răbdare, o minte lucidă, o mare putere de analiză ca să te descurci în dedalu de fapte contradictorii. Dascălul meu Garabet Ibrăileanu, în cartea lui de cugetări (*Privind viața*) spune că «marile probleme de inteligență se rezolvă prin calități de caracter». A fi inteligent înseamnă «a te supune la obiect» (este o altă formulă a lui Ibrăileanu).

Cînd prietenul meu Mihai Ralea și cu mine eram adolescenți, ne impresionase titlul unui volum de versuri al contesei de Noailles: *L'honneur de souffrir*, și ne propuneam, cînd vom fi mari, să scriem și noi o carte cu titlul: *L'honneur de comprendre*. Într-adevăr, este foarte mare această «onoare de a pricepe». Și mai ales, vă rog să credeți, o meserie foarte grea. În romanul lui Malraux: *La condition humaine*, eroul, la un moment dat, e năpădit de toată nenorocirea: în amor, în politică, în afaceri. Atunci, zice Malraux: «Il ne lui restait plus, triste métier, que de comprendre».

Iată de ce romanul polițist, școala de inteligență, este o foarte interesantă și nobilă instituție. Și trebuie să regretăm că, de la o bucată de vreme cinematograful povestilor de detectivi are tendința să se combine cu filmul de groază. Din această căsătorie s-a născut un bastard, «filmul negru», filmul «série noire».

Pentru ce această depărtare, această părăsire, acest viraj? E foarte simplu: a face filme într-adevăr polițiste e foarte greu. Mai înfîlă filmul cine se pretează mai puțin decît romanul la zugrăvirea indescifrabilului și a ininteligibilului. Detectia e deducție, silogism, judecată, adică operații eminamente verbale; iar filmul e o artă mai ales vizuală. În al doilea rînd e greu să găsești (și încă mai greu să ticluiești cu mintea) asemenea situații unde la fiecare pas să crezi că citare este vinovatul și tocmai acela să nu fie.

Totuși, s-au realizat în această dificilă treabă remarcabile performanțe. Maeștrii genului pun problema așa: vinovatul trebuie să fie acela la care te aștepti cel mai puțin, chiar dacă cititorul știe că aceasta e regula jocului. Spectatorul, cititorul nu numai că «pariază» mereu greșit, dar știe, conștient, că o face. Știe că oricît s-ar căsni el să aleagă pe suspectul cel mai nesuspect, tot greșit va fi ales. S-a mers pînă acolo cu măiestria încît vinovat se dovedește la urmă a fi însuși polițistul, sau însuși povestitorul, sau chiar însăși victima.

În *Dama din Shanghai* de Orson Welles găsim ceva încă și mai senzational: cineva tocmește și plătește pe un ucigaș ca să-l omoare... chiar pe el. Alteori e vorba de o sinucidere, care la o mai atentă examinare se dovedește a fi crimă, dar care la o și mai atentă examinare se dovedește a fi tot sinucidere...

Un special omagiu adus inteligenței omenești sînt romanele de mare succes («best sellers») ale lui Stanley Gardner. Fost avocat de drept penal, Gardner, în romanele lui, ne arată cum toate se încurcă, se înfundă tot mai tare pe măsură ce se înaintează, și abia la sfîrșit, în cursul ședinței de tribunal, la proces, în fața juraților, avocatul limpezeste totul: găsește martori, îi face să se contrazică unii pe alții, să scape o vorbă fără voină, să descopere ceva care li face să se răzgîndescă și să mărturisească, etc... etc. El, avocatul, începe, începe, acolo, pe loc, în instanță, grație iscusinței sale profesionale, descoperă pe criminal. Este, fără nici o meaforă, spectacolul unei inteligențe în mișcare, al unei inteligențe ambulante și în exercițiu funcționii.

Am avut prilejul să vedem, înainte de război, un film intitulat *Voces care acuză* («The Great Gambino» de Charles Vidor), în care bănuiala cădea pe vro zece persoane. Către sfîrșitul filmului, se auzea o voce: «Acum, domnule spectator, ai două minute ca să descoperi cine e vinovatul». Acul secundelor unui orologiu monumental alerga pe cadran. Avea să-i facă de două ori înconjurul. În acest timp, în interiorul unui medalion de pe perete, apăreau, reproduce, principalele momente ale filmului deja văzut, scenele de maximă suspiciune a candidaților la vinovăție. Bine înțeles, spectatorul nu ghicește, ci doar după ce i s-a indicat criminalul, lă să retrospectiv seama că numai acela putea să fie...

Este, desigur, cîmplit de greu să faci asemenea filme. De aceea ele nu-s foarte dese; tot de aceea, conform vechiului obicei practicat de orice onestă vulpe aflată în fața unor struguri prea acri, domnii cinești creatori vor declara că acest gen de filme este un gen minor și depășit. În literatura cinematografică recentă nici nu i se mai spune: film polițist, sau «crime story», sau poveste cu detectivi, ci, cam peiorativ: «documentar de poliție». Partizanii filmului «negru» și al povestirilor de «serie neagră», vor pretinde lucruri mult mai pretențioase: lată din panoplia lor de pretențiuni, cîteva. Ei zic că aduc: insolitul, nedumerirea, ambivalența (adică același lucru este și ceva și altceva), onirism (adică structura fantezistă a visului), ceremonialul crimei, descrierea tehnicii delincvenței, cruzimii dezinvolve, calme brutalități și surzătoare violențe, freudism, psihanaliză, libido, infantilism, marochism și, în toate, preocuparea ca evenimentele să lăsă exact pe dos de cum ies lucrurile de obicei. Idealul e

ca spectatorul să nu mai înțeleagă nimic. Un model al genului este acela *Dam din Shanghai* a lui Orson Welles pe care criticii apăsui o laudă așa de mult pentru, zic ei, enorma cantitate de absurd, de neașteptat pe care o conține. Toate mobilurile sînt acolo instabile și contradictorii; nici pînă la sfîrșit nu știm cine e vinovat, cine ucide, pe cine ucide. Este un film tipic pentru acelea unde autorul aparține insuportabil gînte a omului « care face pe deșteptul ». Sîntem, în aceste « historele de fous », tare departe de « inteligența ambulantă » a adevărului roman și film polițist.

O poveste polițistă este de două feluri. E construită fie pe baza de « cine-l vinovatul? », fie pe baza de « îl prinde, sau scapă? ». Această ultimă categorie e mai lăfînă. Ea poate lesne degenera într-o monotonă « vînațoare după om ». O înfașe de asemenea gangster-filme este totdeauna de temut. Acolo problema vînațorii nu se pune. Se știe de la început cine este criminalul. Dar goana după el declanșează o întrecere de șiretului din ambele părți, o competiție de escu-sintă și șmecherii uneori pasionantă.

Cealaltă formă de polițiste e de o mult mai bună calitate. Trebuie să desco-perim, pe deasupra aparențelor: vinovatul, și dedesubtul minciunilor: adevărul. Cu o asemenea temă, se poate face artă foarte subtilă. Acel insolit, acel absurd, după care le lasă gura apă cineștilor de serie-neagră, se găsește obligatoriu și abundent în filmul polițist. Dar . . . alfel. Nu ca o frumusețe în sine, ci ca amorsă pentru revenire la logică. Absurditatea e stimulul care duce la aflarea adevărului. La fiecare pas, ceva « nu se potrivește ». Asta incită la căutarea unui altceva care să se potrivească. De altfel, vînațoarea după adevăr, campania de dezlegare a unei enigme are un cîmp foarte larg, care se întinde dincolo de delictență și de codul penal. Există vînațorii de o înfrîtoare grăvitate pe care legea juridică nu le pedepsește. Există situații morale complicate, incurcate, delicate, cu ramificații sentimentale enorme, și unde personajele, indiferent de codul penal, nu înțeleg ce se petrece, nu înțeleg semnificația întîmplărilor, a faptei altuia sau chiar a propriei lor acțiuni.

Suneam că în unele aventuri polițiste vinovatul este înșși victima. Iată, în acest sens, o poveste engleză recentă. Un înalt funcționar de bancă, bine văzut de sefi, om cu dare de mînă, se căsătorește cu o fată drăguță, bine crescută, frumuseție. În timpul lunii de miere, tinăra pereche e victima unui atentat oribil: mai mulți golan, după ce jelușesc pe bărbat, o violează, în fața lui, unul după altul, pe tinăra soție, apoi o îmbracă la loc și o iau cu ei. Dezolatul soț se va adresa tuturor polițistilor posibili, care vor da din umeri și-i vor spune: « De unde vreți să-i scoatem? Nu ne dați nici un semnălmănt! » Atunci el, în disperare de cauză, se adresează unei surori a nevastei pe care o dibușește într-un alt oraș. O ființă exact la antipodul celeilalte: nevasta era o fată cumințe, modestă, distinsă; sora este o damă slăpnică și deschaltă; prima era brună, aceasta e blondă; prima era dăchisită și ordonată, cealaltă trăia într-o dezordine de nedescris, cu lucrurile azvîrlite prin odaie în toate direcțiile; prima avea o fire blîndă, cealaltă era arțăgoasă și violentă (mai-mai să-l ia la bătaie pe proaspătul ei cumnat pentru că nu-și bătea mai mult capul cu regăsirea sorei pierdute). Între timp, sosește din partea kidnaperilor evenimentul bilețel. Soțul e somat să depună suma în locul cutare. El face rost de bani, mai și împrumută, mai și ia din casa de fier a băncii țînd că va vinde niște acțiuni. Bine înțeles, gangsterii iau parale și nu dau nici o nevastă înapoi. Însfîrșit, după multă căutare și combinări de indici psihologici, ce credeți că descoperă bietul cumnat și soț? Că este soțul și cumnatul aceleiași persoane. Că nevasta-sa era propria ei soră. Că ea, țătlindu-l pe el naiv, credul, om de treabă, bun și săritor, se mări-

tase cu dînsul, sigură fiind că el va « marșa » la șantajul cu kidnapearea. Că, în calitate de soră a victimei, va fi meru lingă el ca să-și țină într-o stare de agitație, de înnebunire cronică, de obsedat să-și salveze soția. Ba chiar îl va face să aibă și remușcări. Căci într-o noapte se culcă cu el, umplîndu-l de căintă, dar și de sofistice autodisculpări. Căci, își zice el: « semăna așa de tare cu nevastă-mea! » Cînd făcea dragoste cu cealaltă, « aproape că avea impresia că face asta cu ea ». (Și probabil că nu se înșela prea mult . . .)

Filmul polițist de ambele feluri, ca și bastardul care se numește filmul negru, au ceva în comun, care în limba lor natală se numește « thriller », adică producător de fiori și de « suspense », adică de așteptare palpitantă, cu răsufierea oprită, cu respirația în « suspensie ». În fiecare moment te aștepti să se întîmple ceva, care însă nu se întîmplă. Ți-e frică să se întîmple, așa de frică înct pînă la urmă chiar dorești să se întîmple, ca să scapi de această temă de a-ți fi teamă.

Acest « suspense » la forme diferite în cele două categorii de film polițist. În poveștile pe bază de « îl prinde sau nu? », la fiecare clipă a urmăririi răsare o surpriză, un obstacol neașteptat, o speranță înesperată (să ne aducem aminte de excelentul *Le salaire de la peur*). În aceste filme suspensul e oarecum mai bogat decît în filmele bazate pe descoperirea vinovatului și a adevărului, căci palpităția și « respirația tălăită » este reînnoită la fiecare clipă a vînațorii. În filmele de cealaltă categorie, avem desigur și acolo suspens, oricîteorii un întreg esafodaj de ipoteze se năruie în fața unui mic fapt care dărîmă totul, obligîndu-ne s-o luăm iar dacapo și repunîndu-ne în stare de « suspense ». O pornim atunci pe un alt drum, trăim alte progrese de ipoteze convergente și concludente pînă ce iarăși, brusc, din nou toată construcția se prăbușește. Aici creșterea suspensului e calitativă; dincolo era pur cantitativă.

Dar suspensul nu e ceva specific poveștilor polițiste. Această stare de așteptare se numește « progresie ». Tensiunea nu trebuie să scadă, ba chiar trebuie să crească. Este a.b.c.-ul oricărei estetici bazate pe povestire, pe succesiune, pe înlanțuirea articulată de evenimente. Nu este un monopol al romanului de groază sau al filmului polițist.

E adevărat că, la filmele de groază, la filmele de « serie neagră », fiorul este mai puternic, deși această creștere de intensitate se plătește cu o pierdere de calitate. Citeam, recent, într-o revistă cum, într-un film, ni se arată un binocu, pe care îl ține în mînă o prea frumoașă doamnă. Binocu e construit astfel încît dacă cineva îl pune pe nas, rîșnește din el imediat, automat și violent după ace lungi care perforază ochii pînă la creier. O vedem apoi pe acea splendidă femeie, cu acel binocu în mînă, cu șiroaie de singe care curg în toate direcțiile din ochii ei definitiv pierduți. Desigur, un asemenea spectacol dă un fior ceva mai mare, deși este indolent dacă aceasta se poate numi artă. Susținatorii unor asemenea filme tari zic chiar că aceste cruzități sînt nu numai artistice, dar și emanamente moralizatoare, ba chiar civilizatoare. Citez:

« Vreau să cred că cruzimea și voința de putere împine pînă la gustul singelui fac parte din natura omenească ». (Frumos portret al naturii umane ! n.n.) Mai departe: « Prefer de o mie de ori să le văd (acele orori) sublimite în fantasmă luminoasă, decît trist concretizate în acte mai prozaice ». Cu alte cuvinte, mica distracție cu binocu, dacă în loc să fie o imagine de film, ar fi avut loc în . . . carne și os, atunci asta ar fi avut groazălcuț cusu, « horrosco dicere » ! de a f. . . prozică ! Citez mai departe: « Eu nu vreau să predic superioritatea cinematografului de groază asupra oricăruia alt gen, sau să reclam (risum teneatis !) exclusivitatea lui ».

O sursă preferată a filmului de groază a fost: « Doctor Jeckyl and Mr. Hide » celebrul roman al lui Stevenson. Nenumărate filme s-au scos dintr-insul. Ideea este cum spunea Taine, că în oricare din noi se ascunde o gorilă. Omul e jumătate înger, jumătate diavol, jumătate apostol, jumătate bestie.

Să ni se dea voie să credem că nu este tocmai așa și că fenomenul e mult mai mult cinematografic decât istoric. În țara cu cele mai multe crime, în S.U.A., statisticele arată că se produce un omor la fiecare 40 de minute (adică 36 de asasinat pe zi, adică 13 mil pe an, la o populație, pe atunci de 150 milioane), adică 0,01 la sută din totalul populației. Comparați acest modest procent cu acela enorm, al filmelor de crimă, groază și cruzime fabricate anual la Hollywood, și care ating 50 la sută din producția totală a studiourilor californiene. După cum vedeți, cifrele nu sînt chiar așa de înfricoșătoare. Între 50 la sută și zero-zero-unu la sută este totuși o mică deosebire... Dualismul om-bestie nu e chiar așa de înfip, de ancorat, în sufletul omenească.

Dar autorii filmelor de groază cred altfel. Ei socot orărea ca un fapt cotidian, cruzimea ca o împlinire curentă, lată cîteva elemente de dragutele lucruri pe care le inventează ei. Lon Chaney, marea vedetă a grozaviei, « Omul cu o mie de fețe », « Fantoma de la operă », etc., etc., într-unul din filmele sale este ciung de ambele brațe. Lucrează într-un circ. În realitate, nu este ciung de loc. Ambele brațe sînt puse la păstrare sub surte. Sămenul e foarte îndrăgostit de o fată de la acel circ (Joan Crawford), care e a sa tînă la el. De ce credeți că iubește? Tocmai fiindcă e ciung. Fată cîminte, de treabă, pudică, ea suferă de o obsesie morbidă, de o fobie. Are orărea de bărbați pentru că ei, cum te vezi, au și pus minile lor pe tine. Are orărea de minile bărbaților, de brațele lor. De aici simpatia ei pentru Lon Chaney, care s-a eliberat de aceste infamante organe. La un moment dat, sînt cîte p-aci să se căsătorească. Atunci, pe el, o teribilă problemă morală îl frîmintă. Are scrupule. Nu vrea să-și înșele iubita, nu vrea să spună că a păcătuit tot timpul. Și atunci se duce frumos la doctor și-i cere să-i taie amîndouă brațele. După care se prezintă cîminte ciung în fața fetei, care însă, vai, tocmai atunci se vindecă de stupida ei obsesie, și găsea că minile bărbaților sînt ceva foarte frumos; ba chiar se hotărise să se căsătorească cu atletul trupei, care — și fiindcă — avea niște brațe splendide... Iată deci recompensa onestității! Este desigur cazul, în acest film de... groază, să te prăpădești de ris.

O varietate a filmului negru este filmul de gangsteri. Specialitate pur americană. În Europa nu există gangsteri, sau cum îl se zice în Statele Unite: « racketeers ».

Strămoșul racketeer-ului este « bootlegger »-ul, contrabandistul de alcool din epoca prohibiției, animal astăzi dispărut. Populația simpatiza pe acești oameni care îi procurau inocenta plăcere de a se bețivăni pînă la anestezie și-i răzbuina împotriva stupizilor legiilor. În 1933, legea prohibiției se abrogă. Beții bootlegger-i riscă să dea faliment. Admirabililor, stîmfilicilor lor organizații trebuia să li se găsească o altă întreprindere, un alt dezbuteu, tot comercial, cît mai comercial posibil. Racket-ul este o invenție unică pe tot pămîntul. Un gen nou de negustorie. Într-o bună zi intră în prăvălia dumitale un individ, care îți spune, plin de solicititudine: « Vezi, dumneata nu ești apărut. Ești expus la atacurile bandiților. Nu ești protejat. Ești în pericol. Eu pot să te apăr împotriva tuturor. Și ce poate să te coste? Un fleac! 1 la sută din încasări! » Negustorul care refuză își vede peste cîteva zile vitrina făcută praf. Un automobil prevăzut cu mitralieră Thomson a trecut, grăbit, pe acolo. Din nou individul de deunăzi vine și, dezolat, deploră faptul că nu l-a urmat prieten-

nescul sfat. Dacă negustorul continuă să se încăpățîneze, actual îl ai comediei este o mitralieră mai profundă, din care nu rămîne intact nici-un obiect din prăvălie. Pînă ce bravul nostru comerciant înțelege că în Statele Unite, ca să scapi de inamici publici nr. 1, trebuie să înțelegi că există un fîsc nr. 2.

Desigur, fenomenul e foarte original. Dar din această temă, prea multe filme originale nu cred să se poată scoate. O dezolantă monotonie caracterizează punerea în aplicare a acestei uimitoare invenții economico-penale. Iată de ce filmul de gangsteri (în care au strălucit Edward Robinson, George Raft, George Bancroft și James Cagney) a murit tînit, lepădînd o progenitură « de serie neagră ». Este filmul bazat, cum spuneam, pe insolit, pe onirism, pe erotism, pe cruzime atroză, pe psihanaliză și pe absurd intenționat. Desigur acțiunea continuă să se petreacă printre gangsteri, pentru că atrocitatea să fie mai dinamică. Dar va fi un film cu gangsteri; nu însă un film de gangsteri. Accentul cade pe cruzime, lată, pe scurt, principalele articole de crez ale acestei estetici dubioase și bîstarde.

Mai înții, spun acești teoreticieni, acțiunile dintr-o poveste cînd sînt perfect logice, par cam artificiale. Viața e mai complexă, mai complicată, mai incoherentă, mai absurdă. Să dăm deci situații absurde, ca să semene cu viața, ca să fie, mă rog, mai realiste. Pe lînga vechiul « suspense » al așteptării, ai mai creăm un al doilea, acel al nedumiririi, al decepției, al deconectării, al depăzierii, al perplexității. A-l aiuri pe spectator va fi supremul țel al acestei estetici.

Altă inovație. Amorul, care nu trebuie să lîpsească din nici o poveste, devine aici eroticism exagerat, fie pe linia nîmfomaniei, fie pe aceea a frigidației, aceasta din urmă, din ciuda neputinței, creînd situații sexuale încă și mai abracadabranțe.

Altă inovație: răsturnarea rolurilor, inversarea partiturilor actoricești: eroul, detectivul, femeia, victima, toți devin cu totul altceva decît știam noi pînă acum. Policman-ul nu mai este, cum zic franțuzii: « le flic pensant », adică « curcanul cugetător », « sticlotele gînditor », ci un biet imbecil, lar dacă e deștept, atunci se lasă corupt, uneori fiind chiar autorul crimei.

Iată acum eroul. S-a terminat cu matadorii personificați de celebrii patru gangsteri ai ecranului: Edward Robinson, James Cagney, George Raft și Humphrey Bogard în primele lor filme. S-a terminat cu supra-omul puternic căruia nu-i pasă de nimeni și nimic. Adevărații ei e acum un biet individ frișcă. Dacă din cînd în cînd face un act de curaj, este numai fiindcă n-are încotro. Alteori nu este arătat nu ca o bestie fioroasă, ci ca un tată de familie care adoră viața la țară, dejunul pe iarbă, serile familiale la gura sobei. Cîteodată, ni se fabrică un tip mixt. De pildă acel gangster care adoră o piscină, și care, cînd pleacă să ucidă, îi spune servitoarei: « bestie! să ai grijă de piscină! » dar fiindcă bănuia că « bestia » n-o să aibă grijă de piscină, se întorcă acasă și o vede pe femeia bîdînd piscina. Pe care femeie, bine-înțeles, o ucide pe loc. (This gun for hire. « Puscă cu chirie », în Franța: « Tueur à gages » — Ucigaș plătit, interpreți: Alan Ladd, Veronica Lake).

Creatorii de film negru se mîndresc foarte cu asemenea idei. Vedeți dumneavoastră — zic ei — la noi personajele nu mai sînt portrete cu cheie, tipuri cu eticheta țapă pe frunte, ca pe vremuri, ca răsuflatele personaje din tragediile lui Racine, « des thêrèmes qui marchent », cum le zicea Taine. Nu. Omul e complex. N-are psihologie fermă. Ei bine, zic ei, cu o frumoasă mulțime de sine, pe acest om real și imprevizibil, pe acesta îl dăm noi în creațiile noastre.

Bine înțeles, aici ca în mai toate celelalte chestiuni, această inovație, acest om « real și imprezvizibil », această ființă chinată, complexă și deconcertantă este un vechi client al literaturii universale, chiar când e vorba de personaje aparținând claselor de jos. Există oare ceva mai complex decât sufletul unui țărăn din Sadoveanu, sau al unui mușic din Cehov, sau al unui boem din Maupassant, sau al unui mic burghez din Moravia? Să ne ierte toți acești cinești inventatori ai unor invenții de mult inventate de alții.

Același lucru în materie de cruzime, practicată cu acel brio naiv și cu acea copilărească exagerare copiate după vechiul și destul de demodatul teatru parizian zis « Grand Guignol », specialist în exhibiții de cărnuri sanghinolente și scene de insolită oroare. Iată câteva exemple:

Un spion, un « turnător » este așezat frumușel sub un camion care trece de mai multe ori peste dînsul într-o meșteșugită succesiune de planuri generale și apropiate. Ecranul arată în groplanuri mișcările lui de adaptare, cu coventul acompaniament mic, sonor și vorbitor (*Brute force*, de Jules Dassin, 1947). Tot în acest film, după ce respectivul e legat cobz de un foțoliu, i se dă drumul de-a rostogolul pe scări. Tot acolo, și tot legat de foțoliu, eroul este înconjurat de camarazi care, fiecare pe rînd, vine și-l arde una, în timp ce seful ascultă extatic o bucată de Wagner. Tot acolo, un gangster în curs de evadare, se duce pînă sus la miradorul unde stă paznicul suprem al închișorii și acolo, așa, în prim-plan, cu o mișcare frumoasă, sportivă, dansantă, mi-ți-l ia pe cerber și mi-ți-l așvîrle în neant de la o înălțime de zece etaje.

Într-un alt film, unul din gangsterii care « gresise » va trebui să mărturisească, să « sculpe adevărul ». Una din metodele de persuasiune va consta în a-l duce la etajul 12, în scop de picaj viitor, spunîndu-l-se cu o sinistră, flegmatică mucleală: « acum, vezi, aranjază-te să pară accident... » (*Union Station* de Rudolph Matte — 1950).

Altădată, în celebrul film *Șoimul maltez* de John Huston, se pune între gangsteri următoarea problemă de camaraderie și de trasare de sarcini. Poliția este foarte pasionată să descopere o crimă, pe care banda noastră nu o făcuse. Dar banda noastră va suferi totuși, indirect, și ea neplăcerile acestui zel al poliției. Băieții o să fie mereu filiați, interogați, supravegheați, o să li se facă tot soiul de dificultăți în... muncă. Iată de ce, în interesul comunității, va trebui ca cineva din membri să andoseze crima. Se alege persoana. Înțelegeți ce plăcere îi face alesului acest succes electoral...

Într-un film care se cheamă: *Double Indemnity*, în Franța *Assurance sur la mort*, după romanul lui Cain, scenariu și regie de Billy Wilder, Fred Mac Murray este trădat de iubita lui, o femeie afurisită, incarnată de Barbara Stanwick. Deși ea îl adora, totuși propria piele îi era mai scumpă decât aceea a ființei adorate. În modul cel mai firesc din lume, ea va trage în iubitul ei cu revolverul. Pe care iubit îl nimereste doar în umăr. Surizînd, el îi ia revolverul din mînă și o îmbrășează dragăstos. O cuprinde de talie, îi așază frumos revolverul pe sîn și-i zice dulce: « good by, baby »; după care îi descarcă un gloț drept în inimă. Bine înțeles, toate aceste tandre efuziuni, se petrec « la scenă deschisă » cu măiestre alternanțe de « unghiu ».

O altă inovație a cinematografului de serie-neagră, este completa schimbare a luptei. Lupta de la egal la egal, ca în depășiiți, demodații mușchetari, este înlocuită cu o științifică cotonogeață. Nu-i vorba de o bătaie homerică, așa cum a fost clasică încăierare din « Șapte păcate », sau cum Jean Marais, sau Narrey mai persistă și azi să ne arate. E vorba de o ședință de pedepsire; o duzină de gangsteri îl prind pe erou și-l supun la o bătaie din cele care cer trei săptămîni



de convalescență (fără bineînțeles, nici un os rupt). Termenul tehnic al acestor chirurgicale operațiuni este acela de «regulare de socoteli» sau acela de «dezghețare». Foarte pitorească expresie. Așa cum la dezghețul de ape, blocul se divide în soluri autonome, tot astfel corpul eroului se subîmparte în fragmente, fragmente nu anatomice, ci funcționale, adică picioarele nu vor mai avea nici o legătură operativă cu brațele, mina dreaptă, ca în Evanghelie, nu va mai ști ce face mina stângă, între gură și vorbire relațiile vor fi foarte vagi etc. . . . etc. . . . Cineaștii francezi mai numesc asta și «passage à tabac», adică «te face tutun», te prelucurează așa cum se tratează folie de tutun prefăcut în tăiești. În românește asta se cheamă «a-l aduna pe cineva cu fărâșul».

După o asemenea împărțire a omului în fragmente desolidarizate, victima, Humphrey Bogart, stă, aproape leșinat, întins pe podea. Îi șipșește sînge din buzele tumefiate. Atunci Lauren Bacall, o vampă înnebunită de pasiune și amor, se repede la «dezghețatul» ei iubit și înăbușe în sărutări această gură zdorită, sorbind cu extaz bralele ei sanghinolente (*The big sleep*, de Howard Hawks — 1946, Warner Bros).

Sau, alt caz de cruzime care îți zburlește părul pe cap. Un chirurg, om de treabă, iubit de toți în orașului lui, are un foarte interesant mod de a rezolva micile lui afaceri personale. Ori de cîte ori nutreă vreo anticipație pentru cineva, aștepta calm ca acesta să albă o țe de mică zgălbă la mîna sau la picior, și-l amputa la luptă membrul cu plicina. Ca un omagiu adresat lui Dostoevski, francezii au dat filmului titlul: «Crimă fără pedeapsă» (titlul original *King's Row* de Sam Wood, 1942, Warner Bros).

Există un celebru roman american de James Cain *The Postman always rings twice* («Poștașul sună totdeauna de două ori»), roman celebru și în istoria cinematografiei, cîci din el a făcut Fellini *Obsessione*, prima lucrare neorealistică. Tay Garnet l-a ecranizat, în 1946, pentru Metro-Goldwyn. Este în fond povestea Thérèsei Raquin. Amantul împreună cu amanta omorîră pe soț. Eroina este interpretată de Lana Turner și rafinați critici suporter ai filmului negru o caracterizează așa (citez): «Tay Garnet n-a mai căutat aici să regăsească perfida sensualitate a Barbarei Stanwick din *Double Indemnity*. El a făcut din eroina sa o persoană proaspătă și calmă, relaxată, cît mai puțin tenebroasă cu putință, și ale cărei aspirații par perfect legitime. Ce poate fi mai îndreptățit decît să elimini pe un soț bacca, să te măști cu un bărbat frumos care să cîștige și ceva bani. Această sănătate (sic!) această simplitate simpatică (!) în serviciul crimei ne duce, desigur, mult mai departe decît intrigile întortochiate ale Barbarei Stanwick. Căci o rar să găsești un asemenea tip de femeie (ca al Barbarei) în viața adevărată. Este ceva neverosimil. Pe cînd Cora (din *The Postman etc.*) este un tip perfect cotidian». Așadar criminală, cînd e perversă, pare neverosimilă. Verosimilă, veridică, e criminala «sănătoasă», «proaspătă», «liniștită», «relaxată»? Și criticul cîntă conchide că, privind-o pe Cora, nu te poți împiedica să nu zici: «Dacă ați fi cunoscut-o, ați fi făcut și dumneavoastră la fel.»

După cum vedem, în sărăcia de originalitate adevărată, se la, simplist, inversul fiecărui lucru. Este, criminala, o femeie perversă? Se va decide, din contra, ca ucișagile să fie femei pure, sănătoase, normale, «proaspete» . . .

Uneori scenele de cruzime sînt aglomerate cu acrobații de tehnică cinematografică. Intr-unul din aceste filme (*Dead Reckoning*, în Franța: «Pe marginea anchelei», de John Cromwell, 1947, cu H. Bogart și Liz Scott), eroul, descoperind la iubita lui nu mai știu ce vinovăție, o pedepsește. Cu, bineînțeles, pedeapsa capitală. Dulce, dragăstos, el o ține de mîna, o strînge afectuos în

brașe, o sărută, îi spune tandru «good by», după care adaugă, simplu: «Acum, sîrî!» (adică pe geam, și de la etajul 30). O vedem cum escaladează fereastra și plonjează în vid.

În alt film, o femeie, dispusă să acida pe o rudă a ei, se duce în oraș (era liberă de serviciu în ziua aceea), și-și cumpără o pălărie neagră cu voal de doliu. Se gîndise femeia că în zilele următoare poate că n-o să poată lipsi de la serviciu. . . . (*Crima Doamnei Lexton*, de Sam Wood, cu Joan Fontaine, 1947).

Iată și o altă găsire. . . . găsita genială, în ordinea operației de imagine. Un individ stranglează o femeie. Ni se arată ochiul lui care se holbează, se deformează, se face mare, mare, și pe el se reflectă ca într-o oglindă deformantă de tip Luna Park scena omorului. Bine înțeles, extaz din partea criticii occidentale.

Alteori, în loc de pupilă, se folosesc ochelării, pentru aceeași operație de înregistrare artistică a unei strangulări. În momentul cînd era sugrumată, femeia ședea pe lărbă. Cu ocazia atentatului, îi pică ochelarii în lărbă. Ceea ce ne procură plăcerea de a vedea, nu ca adineaori, pe victimă reflectată pe pupila criminalului, ci pe criminal, în tolu operației, ogîndit în sticlele de pe jos ale ochelarelor victimel. (*Strangers on a Train*, de Hitchcock, 1951, Warner Bros.)

Cusurul filmului de serie-neagră e că nu folosește decît asemenea crude întîmplări. Și nu ca o ilustrare a unei idei critice și satirice, ci pentru puterea lor proprie și pretinsa lor frumusețe intrinsecă.

La cruzime se adaugă și căutarea insolitului, a absurdului, a acțiunilor dacă nu demente, măcar, cum se zice în argou românesc, «trăznice», «țicnice», uneori conținînd oarecare poezie. De pildă *Chicago Deadline* de Lewis Allen (Drum înfundat, în Chicago), cu Alan Ladd. Într-un hotel rău famat, unde perechile vin și stau 20—30 de minute, o femeie de moravuri ușoare moare.

Un gazetar care se afla acolo se duce, din curiozitate profesională, în odaia morții. Și rămîne fascinat. Femeia era nu numai foarte frumoasă, dar fața ei din care acum viața plecase, avea o act de profundă expresie de viață interioară, de gînduri înalte și delicate, încît gazetarul se îndrăgosteste de acest cadavru splendid, de acest «cadavre exquis» cum zice un cronicar francez. Trebuie să adug că acel extravaganța acestei pasiuni necrofili, în partea delicată a situației (care există) a sedus pe cineastul de serie-neagră. Așadar, romanticul gazetar își pune în gînd să reabiliteze memoria acestei făpturi admirabile. Pornește o adevărată cruciadă în exploatarea trecutului ei și sfîrșește prin a descoperi că, într-adevăr, această femeie, sub aparențele prostituției, fusese în realitate o sfință, o creatură perfectă. Temă foarte frumoasă; dar pe lîngă insolitul donchiscotesco care dă acestei povești o stranie poezie, autorul a introdus, bineînțeles, două ponciferi scumpe «serie-negre». Unul e cruzimea. Cu ocazia explorărilor sale, exploratorul este martor și adeseori victimă a unor întîmplări înfrîntoare. Pe de altă parte, însăși structura poveștii este foarte specială. Este, cum numesc asta esteticienii școlii de serie-neagră, structura în «pînză de păianjen». De bună voie, cineva se angajează într-o căutare, explorare, cucerire, aflare a unui adevăr. Odăta intrat în horă, el este prins ca în mrejele unei pînze de păianjen. Nu numai că nu poate ieși din ea, dar se mai vede și împins fără voie la acțiuni delicioase pe care în viața lui nici n-ar fi visat să le comită. Este revenirea la aceeași căutare de insolit, de venică neașteptare; este cultul surprizei, gustul hazardului, incoerenței, absurdului, al oricărei desfișurări de evenimente, cu o cauzalitate severă dar deconcentrată. Canavaia acestor aventuri este cum așă. Detectivul primește o vagă înscăinare, și găsească de pildă pe sora cuiva, despre care mandantul

habar nu are unde ar putea să fie. Și-i dă detectivului un cec. După asta încep să curgă cuțitele și revolverele, asasinatete, bătăile, capacele în care detectivul e antrenat fără voie, din care nu mai poate scăpa, și din care plină la urmă se alege uneori cu scaunul electric (exemplu luat dintr-un film existent).

Aceste fantezii de temă se înfrînă uneori cu foarte îndrăznește caligrafii de imagini. Într-una din multele ediții ale povestii « Doctor Jekyll and Mr. Hyde », vedem pe domnul Hyde (« bestia », în persoana lui Spencer Tracy) minind un car roman la care-s înhamate două splendide iepe. Zisele splendide cavale nu-s altele decât înșelătoare nevastă și metresa domnului Hyde, interpretate în speță de doamna Lana Turner și Ingrid Bergman. Cu părul despletit în vînt, ele galopează mitologic în lungi, și trebuie să recunoaștem, grațioase fuleuri dansante...

În faimosul film al lui Fritz Lang: *Scarlett Street* (Strada roșie) după romanul lui Guy de la Fouchardière: *La chienne*, Univ. 1945, cu Joan Bennett și Edward Robinson, aceasta din urmă o omoră pe cea dintîi, dar aranjează lucrurile astfel încît: inculpat, condamnat și electrocutat să fie bărbatul pe care ea îl iubea. La ora cînd știa că are loc electrocutarea, Robinson se află pe stradă. Se cațără pe un stîlp electric și ascultă cu deliciu vijiliul curentului care îl va trăsni pe rivalul nevinovat. Cenzura franceză a tăiat această scenă, spre indignarea suporterilor de « serie-neagră ».

Iată și o altă invenție de artă plastică cu privire la estetica ororilor.

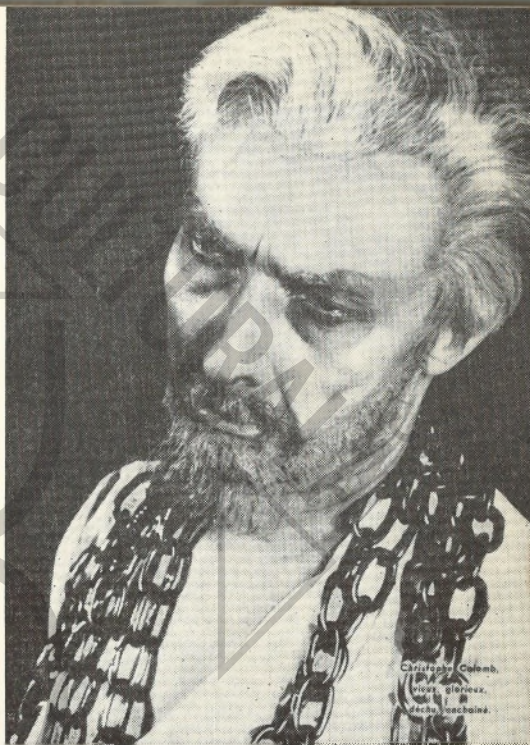
Printre torturile predilecte la care sînt supuși cei care nu vor să vorbească este și desfigurarea femeilor cu țigări aprinse și stîpse pe obraz, unde fac niște guri mai ceva decît înșei ciupiturile de vîrsat. Sau se opăresc fața frumoaselor fete cu cafea clocotită. Gloria Graham, suspectată că jucase un dublu joc, capătă, ca un nou Janus, un dublu obraz, simbolizînd purtarea ei de taler cu două fete. Pe dreapta, un obraz rămas splendid. Pe stînga altul, purulent, scorjît, tucluriu, oribil (« The Great Heat », de Glyn Ford).

Spuneam că o altă caracteristică a filmului de serie-neagră e cultivarea freudismului și psihanalizei. În Statele Unite, pe lîngă evadarea în romane și filme de aventuri, sau de groază, sau petrecute în lumi imaginare, mulți americani și mai ales americance practică cu zel și seriozitate psihanaliza. O cocoană « bine » își are totdeauna doctorul ei psihanalist curant, care îi descoperă complexul care nu merge și-i prescrie cu cine să-și împreune eforturile pentru a pune la punct zisul complex rebel. Foarte adesea veți vedea prin restaurante mici și mari cîte o frumoasă doamnă care, la un moment dat se întrerupe din mîncat și fixează un domn de la o altă masă, pe care îl confruntă cu o listășoară scoasă din geantă, controlînd, rubrică cu rubrică, dacă cetățeanul se potrivește cu rețeta doctorului.

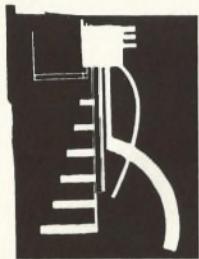
Cinematografului de serie-neagră îi place să jongleze cu aceste complexe, și între altele cu complexul Oedip. Adică cu ideea că copilul masculin e în mod inconștient dar conștientos amoretat de mălăc-sa, iar cel feminin de taică-său. Cineaștii de școală neagră combină asta cu un fenomen, acela real, foarte adeseori gangsterii, cit ar fi ei de ticloși, tot mai păstrează în sufletul lor ceva sacru: dragostea pentru mama lor. Ea este obiect de adorație, atît în cazurile cînd e o sîntă, cit și cînd e un monstru, ca celebra (autentică) Ma'a Barker, de care am mai vorbit. Dar această unică apucătură decentă, domnii cineaști de serie-neagră se simt datorți să o prefacă în ceva indecent, și să o înscrie la rubrica complexului Oedip.

Ar mai fi încă multe exemple pitorești, amuzante, care ilustrează tendințele acestei avangarde cinematografice de serie-neagră, cu cultul ei pentru cruzime,

pentru tot ce e insolit, neașteptat, sau chiar absurd, cu gustul, ei pentru poveștile onirice, pentru fantasmagoriile psihanalizei, pentru erotica freudiană. Din toată această lefînă nebunie, concluzia care pare a se desprinde este să ne reîntoarcem la bunul, bravul film polițist, bazat pe descoperirea adevărului și dezlegarea unei situații încurcate. Filmul polițist este nu numai frate bun cu filmul de analiză psihologică și de dramă socială, dar îl mai este și inspirator, ba chiar model. Problema de bază a filmului polițist, problema: « Cine este vinovatul » e cea mai umană poveste din cîte există. Fără a fi propriu-zis delicte, sîntem atît de adesea vinovați ! Și adesea atît de vinovați ! Cînd adevărul se ascunde, și cînd o seamă de vini se ascund îndărătul acestei ascunderi atonci « detectarea » adevărului nu este numai o afacere cu « detectivi », ci este drama noastră prin excelență, drama omului, drama pur și simplu. Intervenția poliției, tribunalelor și codului penal fac căutările mai precise, mai luți, și mai senzaționale. Dar vinovățiile cele mai dramatice sînt acelea care nu-s înscrise în paginile codurilor criminale. Romanul, teatrul, cinematograful găsesc în ele calea lor regală. Poveștile polițiste cu delicte și detectivi sînt doar una din speciile genului. De altfel nu este oare simptomatic că, pe măsură ce genul se perfecționează, detectivul e tot mai puțin polițist de profesie și tot mai des un așa zis « amator ». În fond, « amator » este greșit zis, căci el nu e amator, ci iubitor, iubitor de dreptate și adevăr. Gîndiți-vă ce apreciat a fost romanul lui Wassermann: « Der Fall Maurizius » unde un adolescent își consacră toate zilele și nopțile ca să adune probe de nevinovăție pentru un condamnat, pe care nici nu-l cunoștea, și despre care aflase cu totul întîmplător.



Două expresii ale lui JEAN LOUIS BARRAULT



EMIL MANU

G. Călinescu Camil Petrescu Tudor Vianu despre a 7-a artă

Tudor Vianu critica aspru încă din 1925, prudența cu care știința oficială înconjură arta cinematografică citind o suită de « prejudecăți anticinematografice. »¹ Esteticianul pornea de la o lucrare a cunoscutului profesor din Tübingen, Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, 1920. Lange considera arta cinematografică ca o simplă tehnică fotografică. După concepția sa numai teatrul poate fi artă; « cinematograful se găsește destinat din capul locului la un realism mărginit și rob ».

Lange nu putea sesiza valorile dramatice ale celei de a șaptea arte pentru că, în vremea lui, cinematografului îi lipsea factorul literar, cuvîntul, « care să exprime toată finețea și complexiunea motivelor sufletești ».

¹ *Estetica cinematografului în Fragmente moderne*, Cultura națională, 1925, p. 55.

Tudor Vianu pledează pentru cinematograful ca artă în sine. Comparată cu pictura, arta cinematografică dispune nu de umbră și lumină colorată, ci de « umbră și lumină absolută, de umbră neagră și de lumină albă ». Comentariul esteticianului român continua cu precizii: « Organizarea acestor elemente în puternice efecte de contrast, ca de pildă pata difuză a unui far electric care străpunge opacitatea nopții, fac parte din încântările care nu se pot întâlni într-o altă artă. Natura capătă în aceste condiții un stil special. Bogăția variată a culorilor sale se rezolvă într-un ritm limpede de contraste simple ».

Tudor Vianu prezenta încercările de a colora pelicula ca « un efect de realism naiv » și pleda pentru « interpretarea realității prin umbră adîncă și lumină intensă ». Nu se ajunsese atunci la filmul bine și realist colorat (ne găsim în 1925).

În privința structurii dramatice studiul consideră cinematograful o ramură a teatrului, dar « fiind totuși și teatru, cinematograful nu trebuie să devină robul teatrului scenic. Actorul nu trebuie separat fotografiat — cum se întâmplă atît de des — în cele mai puternice momente ale expresiunii sale. Se trădează aici concepțiunea romantică a teatrului ca prilej de manifestare a « marelui tragicism ».

În privința invenției dramatice, cinematograful nu poate să aibă, după Tudor Vianu, nimic comun cu drama psihologică modernă. « Nu poate avea de altfel nimic comun cu niciuna din speciile existente ale poeziei dramatice. Cinematograful cere o literatură proprie, care să țină seama numai de condiția sa, care să creeze un conținut sufletească din simpla prezentare a evenimentelor și să folosească ritmul său alert și surpriza nesfîrșită a variației scenelor... O literatură așadar care se adresează numai imaginației, fără nici un intelectualism, ultima rază a unei naive contemplații populare în arta problematică a timpului ».

Rîndurile din 1925 sînt reluate de Tudor Vianu prin 1960 în *Journal*. Esteticianul intenționează să formuleze problemele de bază ale esteticii cinematografului. De aceea îl preocupa condițiile autonomiei cinematografului, ca artă.

În 1925, Vianu considera că domeniul propriu al artei cinematografice este *umbră și lumină*. « Astăzi, cînd reflectez din nou, scrie Vianu în 1960, ajung la concluzia că, în loc să se dezvolte ca o artă a umbrei și luminii, cinematograful a înmulțit și perfecționat tehnicile lui de reproducere, a dobîndit și sunet și voce, și culoare, și poate nu va trece mult pînă cînd, părăsind cele două dimensiuni ale ecranului, ne va prezenta imagini tridimensionale, oameni și lucruri în spațiu, așa cum vedem în viață și pe scenă ».

Cinematograful apare, față de lungul trecut al artelor, drept produsul tehnicii de a exprima întregul cuprins al fanteziei artistice. « Vagner visa o reînnoire a tuturor artelor, o operă în care să fuzioneze toate mijloacele expresive. Cinematograful modern realizează acest proiect... Cinematograful este deci produsul artistic cel mai « caracteristic al civilizației tehnice moderne. »

Camil Petrescu s-a preocupat de problemele regiei cinematografice, discutînd în special despre regia de teatru.

« Dacă socotim drept preliminară îndatorirea ca regizorul să citească mai întîi piesa și s-o priceapă, apare ca o necesitate de ordin absolut ca el să lucreze cu actorii și în teatru și în film: căci fără actori, nici teatrul, nici filmul nu sînt posibile... Regizorul este cel care răspunde integral la acest capitol, indiferent dacă are la îndemînă actorii, pregătiți sau nu în institute. Menirea institutelor de teatru este doar să-l ajute pe el, să nu-l dea neapărat mură-n gură. Inter-

preții de care are nevoie... Toți marii regizori, fără excepție, au fost creatori de mari actori. În teatru și în film, acesta este semnul, steaua în frunte după care îi poți identifica»¹.

Interesate și pasionate în același timp sînt articolele lui G. Călinescu despre cinematograful, publicate în *România literară* a lui Breban sau în *Adevărul literar și artistic*. În revista condusă de Liviu Breban, G. Călinescu publică două articole în care elementele de esență din domeniul estetic și filologic al culturii: *Poezie și Cinematograf* (nr. 7/1932) și *Film francez și Film german* (nr. 10/1932). Raportul dintre poezie și film este definit de pe poziția criticului literar: «Filmul întrunește asemănări cu poezia, dar este diferit de ea prin sugestia de imagini dispartate într-o succesiune de stări emotive, adică prin sugestia...» Emoția cinematografică este, după G. Călinescu, de natură poetică.

În același articol sînt sesizate și influențele în sens invers: «... poezia de după război a fost mult influențată de tehnica cinematografică. Asociațiile îndepărtate între imagini, emoțiile cosmopolite obținute prin citare de date geografice exotice, toate acestea amintesc filmul; roata locomotivei răsucindu-se brusc în osia sa unsuroasă, șurubul de plecare, apa mării spintecată de prora vaporului, porturi aluneclind în goană, străzi întretăiate și suprapuse, picioare urmărindu-se, adică procedeele dinamice de a sugera ritmul rapid al vieții moderne».

În *Adevărul literar și artistic* (1936), polemizînd cu ecranizarea lui Reinhardt după *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, G. Călinescu (Aristarc — Cronica mizantropului) vorbește despre echilibrul dintre spectacol și poezie: «Poezia se împacă greu cu regia, de aceea cele mai multe feerii sînt pantomimice. A voi să ilustrezi pas cu pas poezia shakespeariană, iată un lucru plictisitor...» Comentariul la ecranizarea semnată de Reinhardt continuă cu o critică foarte tăioasă la adresa decorului, textului rostit, actorului, «Ce mai lux apoi în prezentarea cadrului, și ce mai erudiție limitînd întocmai regizorul vremii, costumele antice se amestecă cu acele contemporane. Imense coloane răscufte sînt luate din pictura contemporanilor lui Vasari, precum și din barocul cel mai autentic. Și totul e silnic și calp. Un lac natural, o pădure seculară adevărată, un palat stil Renaștere adevărat, așa încît să se simtă piatra autentică, figuri mediteranene suave în locul vulgarelor tipuri de bar, ar fi închipuit mai bine senzația de feerie...»

Despre arta actorului, G. Călinescu notează: «Se spune de obicei că actorii joacă ori interpretează, însă expresiile acestea ni se par nepotrivite. Actorii nu joacă, ci trăiesc și mai ales nu trebuie să pară actori. Piesa cinematografică nu e alcătuită dintr-un text, ci dintr-o interpretare. Imaginea goală a lucrurilor aceea e piesa».

G. Călinescu a vorbit despre influența cinematografului în poezia modernă. Se vorbește din ce în ce mai mult astăzi despre influența poeziei în cinematograful modern. Ideea e sugerată chiar de rîndurile lui Călinescu, din 1936. Pleoara pentru poemul cinematografic ca realitate artistică intermediară a început de cîțiva ani să devină contaminantă. Poezia a fost speculată în filme

cu structură lirică în toată cinematografia lumii (Joris Ivens e decretat un poet al naturii, apropiat ca structură de Paul Eluard).

Raportul dintre poezie și cinematograful a format obiectul unei recente întîlniri a poezilor și cineaștilor (Berlin, 1964). În cadrul unui colocviu de poezie modernă, la care au participat peste 60 de poeți, cineastul francez Frederic Rossif a prezentat un scurt metraj ilustrat cu un poem de Pierre Emmanuel. Comuniunea estetică cinematograful-poezie, pe care Pierre Emmanuel și Frederic Rossif au teoretizat-o e, în realitate, o nouă formă a «poemului cinematografic» îmbogățit printr-o nouă modalitate de expresie: grefa poetică pe peliculă. Se știe că Eisenstein a preconizat ilustrarea montajului cinematografic cu texte din Pușkin și Maupassant. La Eisenstein erau simple decupașe cinematografice; cineaștii de azi merg departe și ajung la crearea echivalenței verbale a peliculei; în cazul de față dincolo de tonul și atmosfera filmului-comentariul este direct poezie.

G. Călinescu a intuit cu multă dreptate drumurile de viitor ale celei de a șaptea arte. Emoția poeziei este înrudită cu cea produsă de un film artistic; nu este o emoție naturală, ci una obținută prin mijloace tehnice. În cele mai bune filme de azi se utilizează o poezie independentă, folosită de regizor ca atare și nu un scenariu poetic sau mai corect o poezie scrisă pentru film ca un text de muzică. Independența genetică a poeziei are un rost estetic bine definit, valabil pentru filmele documentare.

Glosînd aserțiunile lui G. Călinescu se poate spune că cinematograful epic, moda filmelor de acțiune, trece printr-o criză; se vorbește chiar de cinematograful liric. Valul de poezie care inundă în majoritatea filmelor de substanță însemnează un progres în lumea celei de a șaptea arte. Se poate astfel discuta despre filme-elegii sau despre filme-baladă.

Tudor Vianu a intenționat să fixeze un capitol special de estetică a cinematografului; Camil Petrescu a vorbit de a șaptea artă în paralel cu teatrul. G. Călinescu a cultivat problemele filmului ca un divertisment estetic necesar evoluțiilor profesionale ale criticului.

¹ Camil Petrescu: «Funcția primordială a regizorului în teatru ca și în film» în *OPINII ȘI ATITUDINI*, EPL 1962, p. 557—559.

scriitori români

prieteni ai filmului

■ Se vorbește atât de mult despre arta cinematografică și totuși s-a făcut atât de puțină artă cinematografică până azi. După imensa popularitate a cinematografului s-ar părea într-adevăr că, în sfârșit, arta a ajuns o necesitate cotidiană cel puțin a orașenilor. Numai când încerci să reții ceva din avalanșa de artă ce se vinde permanent în zeci de mii de săli de pe suprafața globului numai atunci îți dai seama cât de puțină artă oferă cinematograful și cât de multă maculatură.

Fenomenul e firesc. Dacă artele vechi, cu tradiție de milenii, selectează atât de puțin din producția curentă, cu atât mai mult cinematograful, care își caută încă mereu forma specifică de exprimare artistică, anevoie poate realiza opere într-adevăr durabile. Artă aceasta nouă trebuie să-și găsească specificul ei care să o deosebească și de teatru, și de plastică, și de muzică, și de arhitectură. Din multe mii de filme vor rămâne câteva care să însemne etapele drumului către specificul cinematografic.

N-am însemnat însă aici considerațiile acestea, mai mult sau mai puțin cunoscute, decât pentru a stabili că în goana mare înspre realizarea artei, a adevăratei arte cinematografice, sfârșirile românești nu pot fi nefolositoare.

LIVIU REBREANU

■ ... Înfa și cea mai imediată putere de atracție a Gretei Garbo o are frumusețea. Enigma unui tip porcede de departe, de la taina ascendenței din misterul amalgamării ideilor și nații, de acolo de unde se plămăsește. Înfașurarea diversă a tipului omeneș, de la nenumăratele condiții care determină selectarea unui anume tip și din acel anume tip, selectarea unui exemplar unic.

Nici un canon de estetică nu cuprinde în el frumusețea aceasta totuși necontestabilă... Dar e rafalea frunții și a fost artist acea care a dezvelit-o de franja părului clăronțat. Fruntea pe care curge permanent o lumină de vis deasupra ochilor ușor pleziși închiși ca ai paterelor... Din păduri virgine sînt nările deschise să adulmece primejdia, cît și mirosul tare al vegetației primitive... Pe obrazul nu stă aşternută netezimea unui martiriu sublimizat de refuzul oricărei nădejdi terestre... Iconografia acestui chip de femeie are însă o ascendență mult mai

avîncată în timp, o ascendență milenară, nu aceea a unui maestru ci a unui popor de maeștri, popor care a trudit nenumărate mîini și gînduri sub obsesia cîmplită a Sensului, pînă a brîzdat în blocuri gigante masca însuși a nedeslușirii: Sfînxul egiptean — precursor al turmentului enigmatic ce ne stăpînește încă sub atîtea forme. Greta Garbo e un sfînx viu propus neliinștii noastre.

Prin acest tot așa de privilegiat, tipul Gretei Garbo trece de măsura unui tip intercontinental și chiar de aceea a unui exemplar estetic preeminent, pentru a ne purta mai departe înspre iluzia că vogașunile noastre, nu numai cele terestre ci chiar cele interplanetaie, aspirația neîstovită a închipuirii omenești către lumile stelare a fost printr-un miracol satisfăcut. În această făptură poate supraviețui toare din Lînd sau mai ales precursora a acelor tinuturi astrole vii, către care curiază-tatea noastră impenitentă cutează a năzui și de unde ne va fi fost trimis heraldic acest chip sideral.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

■ Se poate spune cu precizie, astăzi, că într-adevăr cinematograful e o artă. Nu numai prin semnele exterioare de considerație pe care le-a cucerit ci și prin realizările la care a ajuns. Ecranul realizează azi opere care, și ca detaliu artistic și ca emoție estetică, sînt în genere superioare spectacolelor teatrale curente. Explicația nu e deloc greu de găsit. Casele de filme au la îndemînă mijloace pe care rar le poate avea un teatru în lume. Un capital imens pentru rulat, posibilitatea unei mai serioase selecții a actorilor — căci ei pot fi aleși din lumea întreagă, limba vorbită nemaifiind o piedică și, în sfîrșit, răzgul ce se dă regizorului ca să studieze filmul, fac posibile astăzi cele mai interesante realizări. Mărturisim, de pildă, că ne-a plăcut «Pêcheur d'Islande» în film mai mult decât la lectură. A contribuit fără îndoială la asta și imensul progres pe care l-a făcut în ultimul timp tehnica fotografică a cinematografului. S-a ajuns la uimitoare efecte de nuanțe. Redarea este atât de precisă, și din cauza posibilităților de mîrire atât de fină, încît surburii și chipuri care pe scena obișnuită sînt aproape imperceptibile, sînt minunate înregistrate pe ecran. Și cum totdeauna nuanța a fost o valoare artistică, înțelegeți că așa cum nu mai poți prezenta o friptură de gîps (scena suportă asta, filmul nu) tot așa nu mai poți prezenta un actor care nu e în stare să gîndească și să simtă într-adevăr.

Căci, din punct de vedere artistic, sînt mai numeroase posibilitățile de control în cinematograful decât în teatru obișnuit. Pe ecran fața actorului nu poate fi trucasă fără să nu se demage imediat, pe cînd pe scenă toate principiile sînt cu puțință de folosit. Negreșit că sînt multe de spus cu privire la comparația care se face la tot pasul între cinematograful și teatru, între cinema și lectură. Ceea ce e sigur, e că sînt două arte cu totul diferite și deci, în nici un caz nu se pot înlocui una cu alta. Mai exact: este o nouă artă care se desprinde din fascicula care s-a numit pînă acum teatru. Și poezia lirică și poezia epică și cea didactică, muzica și dansul, și acum în urmă tot mai mult decorul, au făcut parte integrantă din teatru. Ele s-au emancipat pe rînd, formînd treptat obiectul unei literaturi deosebite. Cinematograful e, se pare, ultimul emancipat.

CAMIL PETRESCU

■ Eroarea celor mai mulți este a confunda cinematograful cu teatru și a-i aplica criteriile celui din urmă. Caracterul emoției cinematice nu este însă dramatic și a face critica subiectului, a concentrării scenelor, a desnodămîntului și a expresiei

retorice este a păși pe un drum străin... Filmul înfrunțește asemeni poemului, printr-un ritm lent, prin asociere de imagini dispartate într-o succesiune de stări emotive, adică prin sugestie. Valurile unei mări izbite zgometos în dig după o scenă de zbucium nocturn, nori acoperind neguroși luna, în preajma unei tragedii, copaci goi, austeri, succedind scenelor de deznădejde sterili, fără soluție, iată de pildă comentarii, și mijloace de expresie ale stărilor în cinematograful. Persoanele exprimă și ele stări, adică contemplații și nu conflicte dramatice, cum cred unii... Emoția cinematografică este așadar în funcție de idiosincrasie și este de natură poetică.

G. CĂLINESCU

■ Tot ce poate astăzi arta germană a teatrului este, în *Îngerul albastru* realizat cu străduire, Marlene Dietrich a trecut prin școala lui Reinhardt, spiritul acestui artist se vede în toți actorii, în toată dispoziția filmului, căci acest spirit a pătruns în tot ce e spectacol bun. Principiul acestei școli scenice hotărâște că nimic nu e secundar. Mișcărilor și glasului servitoarei care aruncă în sobă un canar mort, i se dă tot atita semnificație ca și scenei culminante când doșcălul zămint, sparge tot prin casă și-și înfige degetele în gîtul femeii care l-a nenorocit.

PAUL ZARIFOPOL

■ «Ceea ce îmi put, eu personal, în primul rînd, cinematografului, înferioritatea lui care va rămîne întotdeauna față de teatru, e faptul că el consumă, arde pînă la fund subiectul, cadrul sau, mai degrabă, pînă la ultimul amănunt.

E o «artă» care omoară fantezia, nu sugerează... Și mă gîndesc, firește, la temele mari, transpuse în cinematograful — ocele pe care le-au purtat cîndva poezia dramatică sau epică, O «*Iliaidă*», o «*Divina Comedie*» sau «*Nibelungii*» reconstituită, crează fără îndoială o îmbogățire de patrimoniu pentru cei mulți, dar sumari, schematic, fără germinație posibilă.

ION MARIN SADOVEANU

■... «*Divina Garbo*» a avut norocul să apară, credem, în împrejurările cele mai prielnice, istorice și artistice. La ivirea ei, a găsit cinematograful — artă supra-națională. A găsit societatea într-o moralitate nouă, în care femeii i s-a îngăduit și uneori i s-a impus să sară zidurile familiei și să-și creeze o viață independentă cu toate riscurile și avantajele bărbatului. Nu e semnificativ faptul că celebritatea Gretei Garbo se datorește filmului senzual? Nu pare pînă de înțeles stăruința de a scoate în relief, mai cu seamă caracterul elementar erotic, prin acumularea de apropieri geografice concludente?... «*Divina Garbo*» poate fi văzută în plîndătaea forțelor ei dramatice în filmele de debut; în ultimii ani fruntea ei imaculată a fost preumblată prin decoruri de portocoli în atmosfera înflăcărată și greu aromată a țării sud-orientale, iar silueta ei ascetică a fost învecinată cu sorperea și pusă în aluzie cu pantera.

FELIX ADERCA

eseuri



GEORGE LITTERA

POEMELE LUI DOVJENKO

Zvenigora fusese pentru cinematograful sovietic o revelație. Eisenstein saluta entuziasm apariția unui glas însoțit și personal, observînd alaiul fascinant al artei lui Dovjenko: realitate obiectivă și inspirație poetică, elemente mitologice și viață modernă, umor și patetism — «un adevărat Gogol». Autorul lui *Potemkin* pune astfel, cu finețe, diagnosticul poeziei marelui confrate ucrainian. Universul lui Dovjenko se va cristaliza repede, menținîndu-și de la un film la altul coeziunea stilistică. Se văd limpede revenițiile la cîteva teme și motive, predilecția pentru cadenta poematice sau oratorică, pentru fluiditatea lirică a compoziției, eliberată de canoanele epicului pentru formula agitatorică, înclinată spre monumentalitate, se regăsesse disponibilitățile multiple ale autorului: imn, satiră, lirică intimă.

Aed, Dovjenko are vocația marilor acte. *Arsenal* și *Sciors* evocă revoluția, *Pămînt*, colectivizarea; *Aerograd* e cronică înțelegerii unui oraș în luptă cu natura aspră, cu unelțiile diversioniștilor și mentalitatea primitivă a localnicilor, în *Poemul mării* omul zămislește o nouă geografie, *Ivan* e închinat muncii, efortului constructiv, *Micirîn* — biografia unui demiurg. De fapt, Dovjenko celebrează înflorată creația. Motivul e fundamental.

În *Zvenigora*, în filmele de maturitate, în ultimele scenarii, unele încă inedite, Dovjenko rămîne un poet al cetății, cu verb aprins și pur. Cinematograful lui refacă o adevărată sociogonie, de la geneza lumii noi la înfățișarea ei contemporană. Elogiind comunismul ca forță superioară, Dovjenko dîntă o nouă mutație a istoriei, a rînduieșilor și conștiinței umane. Procesul e dramatic. Nașterea unei ordini noi a presupus convulsii neobișnuite, înecări supra-naturale. De aici, colorația mitică a evenimentelor, ceață legendară din jurul eroilor, fabulosul inserat în real. Vitejii lui Sciors au puteri miraculoase, ei pot

face să cadă stelele și să apară pe cer stoluri de cocori, gloanțele vrăjmașului nu îi ating, «istoria i-a fermecat». Timos, Sciors, Orljuk sînt eroi, excepționalul fiind ipostază obișnuită. Invincibili, idealul revoluției dobîndește valoarea unei permanențe. Dușmanul trage glonte după glonte în pieptul ultimului apărător al *Arsenalului*, dar muncitorii nu cade. Patetismul titanic al realității s-a transferat în poezia lui Dovjenko. Poemele aduc o respirație epoeică, o cuprindere a fenomenelor în totalitate. Dovjenko se cufundă în istorie, face incursiuni în vremuri imemorabile. *Zvenigora* pornește de la vikings pentru a ajunge la Revoluția din Octombrie, Dovjenko se amintește sciții. Personaje — exponent, pinze vaste, perspectivă amplă, a marilor sinteze. «Am vrut să vorbesc în limbajul marilor generalizări», spune cineastul într-o autobiografie.

Lirica lui Dovjenko aduce revelația surselor și a permanențelor. Pomii grei de roade, femeia care a născut, jubilația elementelor se convertesc. În *Pămînt*, într-o laudă pasionată a zămislirii, a fecundității. Totul stă sub zodiu unei maternități universale. Natura descoperă o abundență edenică, grămescile de mere sînt uriașe, specele, pepenii, asemenea, floarea soarelui — adevărată emblema a Ucrainei lui Dovjenko — privesc cu o corolă imensă. Puterea de germinație e exaltată ca virtute fundamentală. Freamătul perpetuu al universului se descifrează în mișcarea lanurilor bogate, contemplate din înalt, apa inundă livezile, ploaia albă și grasă cade ca o bucurie a fertilității. Sînt mulți copii, femeile au pînteclu îngreunat de rod. Dovjenko proclamă dragostea ca principiu universal, ca măsură a existenței. În *Pămînt*, îmbrățișarea bărbatului și femeii din final are același extaz ca îmbrățișarea perechii de îndrăgostiți din noaptea toridă de vară, dintr-un alt moment al filmului, piepturile respiră la fel, la unison. Proliferarea neîntreruptă a naturii, perenitatea dragostei, permanența crezului semnifică pentru Dovjenko eternitatea vieții. Poetica dovjenkiană se anunța cantonată în aria marilor viziuni încă din *Arsenal*. O metaforă (insert: «Mama și-a pierdut feciorii») și, imediat, femeia istorită semănînd pe un cîmp nesfîrșit) elogia puterea vieții, perpetuată în alte forme, înfîiț, victorios, *Pămîntul* va da ideii în interferențele corale ale montajului — înmormîntarea, nașterea — întruchiparea deplină. Structura lui Dovjenko, solară și tărănească, nu admite spaimele, crîsparea. Dovjenko e întors mereu spre viață: unchișul care trage să moară face în ultimele clipe un gest simplu și diurn — mîncîncă un măr, în livadă se joacă copiii, ramurile pomilor ating fața celui ucis cu explozia triumfătoare a rodului. Moartea insului devine o despărțire senină, o dizolvare normală în natura primitoare: fructele mîngie tandru și protector chipul lui Vasili, o floarea-soarelui stă plecată asupra bătrînilui muribund într-o veghe calmă. Terenți din *Miciurin* își așteaptă sfîrșitul la umbra unui pom. Moartea imaginărilor a lui Orljuk apare ca o călătorie prin pădurea ferică, locuită de mirajele basmului. Nu întîmplător, mai toate filmele se deschid cu imagini ale cîmpiei, lanurilor și apelor — existențele și destinele sînt așezate de la început în matca veșnică a naturii. Osmoza cu cosmosul se exprimă divers. Natura execută un adevărat ceremonial: soarele se întuneacă la înmormîntarea lui Bojenko, purtat de tovarăși printre holde de grîu. Eroii din *Aerograd* au împrumutat virilitatea pădurilor din jur, au gesturi zdravene, de urși. Două personaje evocă prietenia care le-a legat cînda, printr-o mare dragoste comună, taigaua. Comuniunea cu viație și pentru poezia dovjenkiană un alt element definitoriu. Căii devin interlocutori, se bucură, se întrează, spun vorbe cu tîlc, iau parte la evenimentele capitale ale universului rustic. În *Pămînt*, oameni și animale, deopotrivă, așteaptă sosirea tractorului sau urmează îndurerăți cîștigul lui Vasili. Cînd în *Arsenal* căii se întorc din luptă singuri,

imaginea se încarcă cu rezonanțe pure și tragice de epos popular. Viziunea lui Dovjenko are rădăcini folclorice. Există nealterată în acest cinematograf filozofia arhaică a tărînului, sentimentul integrității în marele ciclu al naturii, în circuitul viață-moarte, amintirile vii ale trecutului. Revin frecvent figurile de bătrîni — simboluri ale unei experiențe colective — cunosători ai misterelor naturii, depozitari stenici ai moralei populare, înrădăcinați în străvechi datini de omenie.

Din folclor descind eroii înzestrați cu puteri magice și căii năzdrăvani care vorbesc înțelept. În *Arsenal*, Sciors, gesturile oamenilor și ale naturii trimit la baladă. «Alimentarea» tractorului din *Pămînt* ține de snoava grasă și pîperată. Simbolica filmelor e împrumutată uneori din zestre creației anonime; inserțiile au tăietură de vers popular și încep cu interjecțiile tradiționale.

Dovjenko trăiește cu o bucurie dionisiacă spectacolul pămîntului, capacitățile de exaltație fiind nemărginită. Luxuriația existenței îi face euforic. Temperamentul lui e voluptuos și exploziv. Neobișnuită mi se pare acuitatea senzorială. Dovjenko pipăie materia, simte densitățile, vibrațiile ei, sevele care zvînesc sub coaja fructelor, botul catifelat al vitelor, brazda reavănă. Poetica lui are vigoarea elementară a naturii. Gesturile eroilor sînt intense, sentimentele, frenetice. Tătucl Bojenko își plînge soția ucisă, hohotitor. La moartea lui Vasili, logodnica e sfîrtecă de o durere nemărginită. Fără veșminte, își jeleşte sălbatic iubitul, parcă într-un rit coborît din negura timpului. După noaptea de dragoste, înainte de a fi împușcat, Vasili merge pe ușițele satului și fericea eroului se traduce prin dans. Lirisul are o forță telurică și, totodată, o transparență aeriană. Dovjenko filmează picioarele dezgolite de vînt ale femeilor, pînteclul care va naște, carnea trupului gol și tînar. Bărbații mîngie stîni iubitelor, oamenii au ochi umezi și volatili, noaptea e eterică, extazul plutește peste chipuri și arbori. Gesturile simple ale existenței sînt pentru Dovjenko ritualuri. Muncitorii din *Ivan dirijează macaralele* sau beau apă cu mișcări solemne. Dintr-o inventariere de operații «prozaice», seceratul grînelor, traseratul, frămîntatul aluatului, coptul, facerea pîinii devine un ceremonial poetic. Un flăcău se ține după prima brazdă trasă de tractor și gestul capătă gravitatea unei oficerii.

Frustră, îndrăgostită de concretețe, robustă în perceperea senzației, arta lui Dovjenko nu e străină de rafinamentul intelectual. Convenția face parte dintre mijloacele preferate. Să ne amintim corul vorbit din *Aerograd*, unde Glusak și Hudiakov, recitînd, fac elogiul naturii. În *Arsenal*, după imaginea uciderii luptătorilor, apar chipurile împietrite ale celor de acasă, părinți, fii, mame cu prunci. Inserțiile ne întreabă despre destinul celor dragi. Mașinile și uneltele de muncă au rămas acum inerte. E un bocet al întregii firii, dureros și eroic. Mai puțină forță are formula agitatorică în *Aerograd* și *Ivan*, rezumată aici la simpla didascalie-lizică sau inserarea unei așezate a portretelor de frunziș de pe șantier. S-a observat în Dovjenko libertatea compoziției (unii au confundat-o cu dezordinea). Cineastul, un liric, își organizează discursul în perioade arborescente. Dovjenko vrea să transcrie fluxul vieții, respirația ei amplă, corolațiile tulburătoare ale universului. Construieste polifonic montajul, amestecă genurile și categoriile estetice, amestecă planurile temporale. Filmele mai noi aduc o discontinuitate savantă a povestirii. În *Aerograd* existau cîteva scurte flash-back-uri, jocul cronologiei devine în *Poemul mării* și în *Foвете anilor* înfîcărapi mai complicat. Personajele își amintesc episoade din trecut, își imaginează moartea, anticipă un viitor posibil. Visu și visurile se confruntă cu realitatea.

Am amintit de gustul cineastului pentru hiperbolizare, derivat din structura lui romantică, dictat de grandoea fenomenelor evocate, reflex folcloric. Tropii ajung în filmele lui Dovjenco la o bogată eflorescență. Deși folosește din plin limbajul figurat, lirica aceasta rămâne întotdeauna grea de sevă. Metaforicul nu sugrumă datul concret, nu artificializează, senzația de viață se păstrează intactă. Simbolica are o anume elementaritate, așa zice. Metaforismul din *Vechi și nou*, singura incursiune a lui Eisenstein în lumea satului, e intelectualist, clădit pe alambicate construcții cerebrale. În parte, figurația metaforică a filmelor lui Dovjenco aparține imagisticii populare: comora, semănatul, mărul — fructul inaccesibil al vieții și dragostei. Dovjenco extrage din real sensurile lui cele mai adânci. Simbolurile capătă o putere de sublimare maximă, o amplă reverberație filozofică. Marea așteptată în *Poemul mării* înseamnă nu numai o binefacere economică, ci și un spațiu moral, purificator și vital, generator de noi energii. Intransigența operează ferm față de orice reziduri ale vechiului, egoism, meschinărie, înfatuare, carierism, fulgerate nemilos, indiferent de unde vin. Semnificația profundă a *Arsenalului* se ascunde în ultima imagine, simbolică, a muncitorului care nu poate fi doborât. În *Poemul mării* o mamă își identifică fiul pierdut în război cu ostașul eliberator figurat în monumentul de la Berlin. În *Povestea anilor Înfăldcrați* o femeie vorbește patetic cu statua, vie pentru ea.

Întreaga poetică dovjenkiană practică strălucit jocul metaforic dintre mobil și imobil, procedează pur cinematografic. Pe o uliță, în fața porților, lângă zăplazuri, femeile au încremenit. Doar un invalid și un polițist trec drumul. Au plecat oamenii și mișcările vieții s-au oprit. Satul s-a cufundat într-o tăcere pustie. Războiul înseamnă pentru Dovjenco țărânuș smulgerea brutală a omului din ordinea firească, organică, a satului și a țării. Metafora e cosmică: un univers s-a stins, un univers a trecut în inert.

Pamfletarul recurge la metafora grotescă: marele hatman, ținând un discurs demagogic, are în loc de cap foaia cu textul cuvîntării, nu i se vede decât barba patriarhală care se mișcă mecanic. Dovjenco denunță circul naționalist-etnicist al Radei (în *Arsenal*) cu o teribilă turbare satirică: popi pletoși, babe cuernice, negustori buhării, mic-burgheze emoționate, oratori sfârșitori, « uraaa ! », polițisti care își sulă nasul, cocoțați pe monumente istorice, icoane, prapuri, odăjdii, căciula de miel anexată la impecabile costume cu păpion. Un naționalist pune o candelă aprinsă la portretul lui Șevcenko care, din tablou, o stinge dezzgustat.

În cinematograful sovietic contemporan se pot regăsi câteva ecouri stilistice ale lui Dovjenco. Sînt reluate mai ales leit-motivale și tropii. O serie de pelicule nu fac altceva decât să pastişeze: lanuri de floarea soarelui, holde cutreierate de vînt peste care se întind ceruri vaste. Cîțiva tineri regizori au meditat, însă, la lecția ilustrului înaintaș. Alov și Naumov rețin din Dovjenco gestul avîntat și larg. Simbolurile din *Vîntul* sînt apropiate de cele din *Arsenal*. Merele, cuporul — sediu al combustiei și energiei — revin în Tarkovski cu același sens figurat. Metafora frumuseții distruse de război din *Copilaria lui Ivan* (luminile mirifice ale apei sfîșiate de explozii) amintește începutul lui *Scars*, floarea soarelui și explozia obuzelor. Kalik încearcă să exprime existența în exuberanța și globalitatea ei, cum făcuse Dovjenco. Culoarea din *Omul merge după soare* e dominată de portocaliul și roșu, tari, amețitoare, ca, altădată, beția cromatică din *Micirîn*. O ardentă solară s-a strîns în fructele pe care le vede băiețelul, în cămășile trecătorilor, în mingea fetelor de pe stadion, în florile coroarelor mortuare. Intervin la accepți cinești sensibile diferențe (din pricina structurilor

temperamentale, a gîndirii estetice), față de modelul din care au reținut sugestii. Cînd Dovjenco filma merele ude de ploale sau boturile umede ale animalelor, vizualul era mai mult un mod de a traduce senzații tactile, termice (notate, de altfel, și în scenarii). Voluptatea lui Kalik se cheamă « a privi ». Figurile destilale lui Dovjenco șteineau spontan (și acestea e farmecul lor prim), simbolica lui Tarkovski, de o mare finețe și subtilitate, e mai elaborată și caligrafiată savant, chiar atunci cînd pornește de la o reminiscență dovjenkiană. Merele care acopăra plaja din *Copilaria lui Ivan* sînt fructe ciudate.

Marele autor continuă să fascineze — ne-au dovedit-o Kalik și Tarkovski. Personalitate singulară, creator inimitabil, Dovjenco rămîne pentru istoria cinematografului o nostalgie. Grandoea lui stă în marea febră cu care a privit și recreat lumea. Cineastul își profesează ideile cu fervoare, declamația — retorică pe alocuri — se trage neîntrerupt dintr-o mare sinceritate, polemica, pătimașă, vine din pasiunea adevărului, cînteacul se mișcă în zona intensităților supreme. Cinematograful lui e dogoritor.

Filmul nu are în mod specific nici un raport cu teatrul. E o povestire în imagini. Faptul că aceste chipuri sînt la vedere, nu se opune capacității sale de a fi în felul lui, epic, și în acest domeniu filmul se apropie de arta literară. E mult prea real pentru a fi teatru. Decorul de scenă e bazat pe iluzie, acela al cinematografului este natura însăși, așa cum închipuirea cititorului o poate crea după o povestire. În film protagoniștii nu au nici prezența corporală, nici realitatea faptelor umane din teatru. Sînt umbre vii. Ele nu vorbesc, nu sînt, au « fast » simplu de tot, — și au fast cum le vedeți — și aceasta e povestire. Filmul posedă o tehnică a amintirii, a sugestiei psihologice, o cunoaștere adîncită a amănuntului pentru oameni și lucruri, care ar putea fi instructive dacă nu pentru autorul dramatic del pușin pentru romancier.

THOMAS MANN

Îmi place filmul vorbit cu condiția să « vorbească » foarte pușin. Privesc cu multă nelcredere în cuvîntul în cinema. El e acolo aproape totdeauna ca să distrugă poezia, nu ca să o acrotescă. Văd poezia cinematografului într-o exaltare, o sublimare a realității.

JULES SUPERVIELLE

Atît timp cît filmul va fi de origină literară sau teatrală, el nu va fi nimic. Cît timp va utiliza actori de teatru, el nu va fi nimic. Va fi totul, adică indispensabil complement al vieții moderne, cînd actorii sîl vor fi animai » antrenai special pentru proiecția în imagine.

Cînd vor fi învățați să-și închidă gura și să gesticuleze corect.

Cînd se vor fi dezvoltat consecințele « grosplan »-ului care e arhitectura cinematografică a viitorului.

FERNAND LEGER

CINEMATOGRAFUL ȘI LITERATURA PREFILMICĂ

Cînd se vorbește de stabilirea unei relații între arta filmului și literatură, oricare are în vedere, cum e și firesc, literatura contemporană. Faptul se datorește conștiinței precise că cinematograful prezintă un fenomen exclusiv al veacului nostru. Cum în fiecare epocă există o unitate stilistică a tuturor manifestărilor cuprinse într-însa, unitate, hotărâtă de aceiași factori sociali, prima asociere venită în minte va apropia invariabil arta filmică de cea literară actuală sau, în orice caz, din secolul XX.

Discuția, însă, credem că s-ar lărgi dacă ne-am pune întrebarea de ce cinematograful este o artă a veacului nostru. Este numai fiindcă răspunde unei exigențe specifice a momentului? N-am putea crede acest lucru, fiindcă atunci am fi obligați să presupunem că în vremile viitoare, odată cu permărirea condițiilor care au determinat noua artă, ea va trebui să dispară. Dacă am fi, însă, înclinați să gândim că cinematograful este un bun cîștigat definitiv pentru omenire, și că totdeauna se va simți nevoie de el, așa cum se va simți nevoie de muzică, poezie sau pictură. Numai unele arti minore, neînrădăcinate în adîncul conștiinței omenesci, ci doar în anumite împrejurări delimitate temporal, bunăoară în semnificații simbolice de moment, pot să dispară odată cu dispariția simbolurilor pe care se sprijineau; așa ar fi în vechiul orient misterioasa artă a parfumurilor, sau în civilizațiile americane pre-columbiene arta penelor. Cinematograful este, însă, o artă majoră, care, trecînd prin diferite stiluri, își va găsi în orice timp ecouri adînci în conștiințele ce-l receptează. Dar dacă răspunde unei exigențe permanente a omului, ca muzica, poezia sau pictura, de ce n-a existat oare și înainte de secolul nostru?

Noi susținem, totuși, că a existat potențial și atunci, chiar dacă lipsa mijloacelor tehnice necesare l-au împiedicat să se constituie efectiv ca atare. Faptul, în istoria spiritului omenesc, nu este chiar atât de neobișnuit pe cît pare. În vremuri vechi, la unele societăți primitive, cînd sculptura și mai cu seamă pictura dăduseră o serie de capodopere, arhitectura, din aceeași lipsă de mijloace tehnice, continuă să existe numai potențial în alcătuirea naturală a peșterilor. Iar arta arhitectonică, odată ivită, a devenit și ea un bun definitiv al omenirii, care s-a manifestat în toate fazele ulterioare ale civilizațiilor ei stabile. Cam aceeași perspectivă o întrevădem noi și pentru cinematograful constituit în coordonate artistice. Numai că potențele sale mai vechi n-au viețuit, ca la arhitectură, sub specia naturii, ci tot de artă, adică a altor arte, ceea ce le-a

permis încă de pe atunci o formă mai evoluată, mai expresă și mai nuanțată de manifestare. În felul acesta, ele s-au exprimat sub formă de indicii în care recunoaștem viitoarele coordonate cinematografice. Iar arta înăuntrul căreia asemenea indicii și-au afirmat cel mai mult existența a fost, alături de teatru, literatura.

În cadrul acestora, ele s-au manifestat îndeosebi în momentele pe care le putem identifica drept favorabile unei valorificări a lor. Un atare moment este și acela de la începutul veacului nostru, cînd s-a constituit și arta cinematografică propriu zisă, la genăz căreia ar fi rămas înoperante mijloacele tehnice moderne fără concursul anumitor deschideri ale conștiințelor. În sensul spiritului ei. Rămîne să vedem ce perioade de timp analoge au mai fost în decursul secolelor cînd spiritul filmic a putut să apară vizibil pe plan literar — și nu numai literar — mai-nainte de a-și valorifica efectele în arta pe care avea s-o illustreze. Se știe că istoria civilizațiilor a înregistrat alternarea unor epoci convergente, de concentrare unitară a elementelor lor în întreguri organice, cu altele centrifuge, mai desfăcute, de coeziune mai slabă, cînd detaliul nu mai aderă strîns la ansamblul respectiv, și pretinde o relativă autonomie. Acestea din urmă, cum ar fi perioada helenistică a antichității, apoi a imperiului roman, a barocului modern și, în sfîrșit, tot veacul al XIX-lea, favorizează mai accentuat spiritul filmic. Cu alte cuvinte, momentele antice, dominate de imperiul detaliilor, de puterea sugestiilor, de discernămintul nuanțelor, vor marca o superioară deschidere a atenției către indiciile ce se vor integra mai tîrziu în arta cinematografică. Aceasta nu înseamnă că expresia sa nu poate deveni și clasică. Un exemplu echivalent, prin opoziție, ne oferă sculptura, artă prin excelență clasică și totuși adaptabilă tuturor stilurilor, ceea ce a făcut posibilă ivirea unor sculptori de geniu în baroc, în romantism și în cadrul impresionismului. Tot astfel, dar în sens invers, acționează continuu și ingerința cinematografică, expresie care răspunde unei necesități permanente a spiritului omenesc.

Ca exemplu ne poate servi un pasaj al cărții a II-a din *Enaida*, operă recunoscută îndeobște drept clasică. Aci Virgiliu are o magnifică și exactă viziune cinematografică. Pe un fond confuz în mișcare, el fixează deodată un prim plan de mare intensitate, care, după ce ocupă cîteva clipe întregul obiectiv vizual, dispare, se topește iarăși în acea confuzie, lăsînd în urmă-i o puternică trenă sugestivă. Este vorba de fatala noapte a Troiei invadată cînd, pe un întineric întrerupt de incendii, are loc o serie precipitată de învîlmășeli, de ciocniri, de mișcări dezordonate și de lovirii orbești, care cuprind întreaga cetate. În mijlocul haosului, iată cum eroul, prins în acriă vîlmășag, o vede pe Casandra, fiica lui Priam, în minile aheilor năvălitori:

*Trasă din templul și-altarul zeiței Minerva, spre ceruri
Își ridică în zădărl ei ochi plini de foc și durere,
Ochi, căci lanțuri legau delicatele-i mini de fecioară,
(v. 404-406) ¹*

Apoi nu mai știm ce s-a întîmplat cu ea, fiindcă, așa tîrîș, dispare absorbită în valul confuz și întunecat al mulțimii. Dar imaginea ei rămîne neuitată prin contrastul înregistrării sale optice cu fondul pe care se află proiectată. Acest fond nu ne comunică decît mișcări înfrigurate, atîngînd doar vag și fugitiv conturul lucrurilor. Așa cum se întîmplă în cazul *montajului subiectiv* al filmului, ambianța nu este văzută prin ochii spectatorului, ci ai unui sau altuia din per-

Am folosit ilustrarea din versiunea lui D. Murdășu.

sonaje, în speță ai lui Aeneas, care, captiv în dinamica evenimentului, nu mai privește decât furtauna confuză a acțiunilor. Or iată că acum ni se apropie, deslușită și trecută prin receptivitatea sa, o imagine, aceea a Casandrei, pe care ne-o proiectează în trei prim-planuri succesive: întâi trăită din templu, apoi ocupând întregul obiectiv vizual numai chipul ei cu ochii « plini de foc și durere » îndreptați spre ceruri, și, în sfârșit, într-un ultim prim plan mitinile ei legate în lanțuri. Apoi, subit, nu mai rămâne nimic din ea, și ne vedem iarși transpuși în acel turbure vârtej. Ansamblul, cetea invadată care-și trăiește ultimele clipe, se află surprinsă în aspectul ei abrupt, exterior, nesintetizat, al gesturilor, fărâmițate toate în întregul tumult. Detaliul vine, însă, să ne dea sinteza situației, privită din perspectiva ei lăuntrică și cuprinzătoare. Din toată acea pulverizare de acte, Casandra ne apare ca însăși alegoria Troiei înlăcrămate și înflănuțite, cuprinzând astfel esența semnificației din pasajul invocat. Această trăsătură specific cinematografică este tocmai opusă artei clasice, unde nu întregul se află subordonat detaliului sugestiv, ci, dimpotrivă, ansamblul explică amănuntul.

Iată, deci, că potențele filmice se însinuează și în unele aspecte neclasiche chiar dinlăuntrul clasicismului. Cu atât mai mult ele vor acționa când nu numai unele aspecte, ci întreaga operă care le cuprinde prezintă o astfel de factură, și fiindcă am mai invocat, prin exemplul de mai sus, literatura latină, putem spune că o importanță fază a ei anti-clasică, aceea din vremea lui Nerone, prezintă în mod indirect unul din punctele de origine chiar ale constituirii cinematografului ca artă în secolul nostru. Mai precis, obiectul de referință cel-avem în vedere este tragedia lui Seneca. În opera sa tragică, acest dramaturg face să se succedă o serie de scene, unde se surprinde o violență extremă a pasiunilor, supraîncălzindu-se limitele obișnuite ale unor asemenea porniri. Aceste scene din tragediile sale sînt lipsite de un satisfăcător fin conexiv, care să le explice și să le justifice. Ele capătă o pronunțată autonomie față de ansamblu, fiind supuse, fiecare izolat, unei dezvoltate analize, a cărei amploare rezultă și ca o adaptare la natura exagerată și obsesivă a personajelor. Privită în mare, noua formă de dramă frînge legile strînse ale teoriei dramatice, care, pe firul unei coerente unități, trebuie să ducă în mod logic la desnodământ. Seneca subminează, prin aceasta, însăși natura teatrului, schișind, în schimb — pe baza presupusului element sugestiv care să lege scenele izolate — un prim demers pentru alcătuirea viitoarelor criterii cinematografice.

Privită, însă, în unele trăsături intime ale sale, tragedia dramaturgului latin înseamnă mai mult decât un simplu demers. Ea se bazează pe două paradoxuri. Corespunzînd gustului complex al vremii, înclinat, după moda stoică, înspre aplicări analitice, dar doritor și de zguduirii instantanee, tragedia lui Seneca apare totodată prolixă și prea concentrată. Prima însușire se dezvoltă în analiza scenei, care, fiind laborioasă nu sînt totuși și suficient explicite. Nestabilinduse o legătură strînsă între ele, nu putem distinge toate aspectele oferite de zbuciumul personajelor, care, pe de altă parte — așa cum se întîmplă îndeobște cu ființele obsedate ca, în speță cu Medea — se fixează pe un plan de trăire eliptică, deprinsă de fondul mai adînc care o provoacă. Seneca posedă, ca nici un alt poet din antichitate, tehnica formală a analizei, fără, însă, o corelare riguroasă cu obiectivul ei, ceea ce o face să apară adesea prolixă. Concomitent cu această prolixitate se situează tendința contrarie, căutarea efectelor subite, izbitoare, cea ce lîndeamnă pe poet să cultive spiritul sentențios, uneori prea dens exprimat. Cele două însușiri opuse, tocmai pe temeiul comunei lor deficiențe explicative, au puterea să transpună spiritul

într-un alt registru de receptare, unde, în locul legăturii logice se stabilește una sugestivă între elementele prezentate spectatorului. Dar Seneca urmărește să obțină efecte izbitoare nu numai din punctările sentențioase pe care le întregine arta sa, ci chiar din procesul analizelor sale. De aci rezultă al doilea paradox surprins în opera sa, care-l apropie și mai mult de viitoarea artă cinematografică. Anume, în analizele sale, dramaturgul cultivă elementele totodată imperceptibile și spectaculoase. Asemenea elemente cer o mimică și o atitudine, care nu va putea să-și asigure o valorificare deplină decât prin uriașul « ochi artificial » al aparatului de înregistrare filmică, « ochi » ce apropie și mărește. Tocmai expresia artistică a *imperceptibilului spectaculos* este una din marile contribuții date în arta universală de cinematografia modernă, al cărui prim precursor este, și în această privință, tot dramaturgul latin.

Legătura se face prin ultimul adept al lui Seneca în dramaturgie. Este vorba de faimosul D'Annunzio, mare și rafinat cultivator al antichității, îndeosebi latine, dar totodată poet decadent, care exploatează într-un stil pompos și strălucitor, cu inflexiuni stilistice de oracol, stărie excesive, turburi, enigmatice, ajunse uneori pînă la treapta lor delirantă. Spre deosebire de Shakespeare, sau Corneille, care iau de la Seneca numai unele teme sau procedee, dramaturgul modern italian, fără a-l atinge tematica, își însușește în schimb chiar spiritul, temperamentul și esența dramatică integrală a vechiului său model, pe care grefează desigur și unele influențe mai noi. D'Annunzio reeditează în secolul nostru analiza insistență a scenei izolate, fără o legătură puternică între ele, scene îndeosebi de frenezie a afectelor, în care aceeași prolixitate asociată cu forma sentențioasă prezintă aceeași deficiență în explicarea stărilor lăuntrice purtate de exaltațiile sale personajele. El completează, însă, cu ample și fastuoase indicații de regie, concepute într-un identic spirit cu scenele și dialogurile sale, vechiul fond dramaturgic al lui Seneca, mai adaptat unei anumite atmosfere decadente din jurul lui 1900 decât artel lui Shakespeare sau Corneille. În sfîrșit, prin mijloacele arătate mai sus, D'Annunzio pune iarși în valoare acel imperceptibil spectaculos, cultivat de autorul dramatic antic. Dar acest poet, care a pătruns în drama spiritului înaintașului său latin mai mult decât oricare scriitor al timpurilor moderne, este și unul din primii scenarști cinematografici. El scrie scenariul pentru *Cabiria*, filmul de mare senzație din 1911, în care introduce toate caracterelor preluate de la Seneca: atmosfera antichității (războaiele punice), violența afectelor, stăruitoarea apăsare asupra motivelor detașate din întreg, imperceptibilul spectaculos și concentrarea sentențioasă, care a contribuit, în mare parte, la fixarea tipului sumar de text explicativ din filmul mut.

Faptul că spiritul lui Seneca dăinuie cităva vreme, la început, în arta cinematografică, poate fi confirmat prin reacțiunea de aceeași natură, pe care au provocat-o, fiecare la timpul său, și un fenomen și celălalt. Vrem adică să spunem că fama proastă, sub raport moral, care a apăsat tragedia lui Seneca încă de pe la sfîrșitul antichității și în tot cursul Evului Mediu, a grevat deopotrivă și cinematograful în prima lui fază. Acuzățile sînt aproape de aceeași natură. Tragedia lui Seneca se vedea învinuită pentru spiritul ei inconsistent, van, exagerat, de o strălucire caducă, spirit imoral prin cruzimile, pasiunile și frivolitatea pe care le cuprinde. Aceste stigmate imprimare tragediei lui Seneca, și de aci accepției de *tragic* îndeobște, pot fi urmărite pînă la Dante. Cinematograful, la rîndul său, a fost calificat, chiar de unele personalități reprezentative în cultura timpului, ca « opium » sau « fabrică de vise » sau « fenomen imo-

ral » prin faptul că împlinește factice dorințele frivole și fanteziile irealizabile ale spectatorului, oferindu-le un succedaneu de realizare a lor, ceea ce îndepărtează conștiința de la preocupările serioase și grave ale vieții. Deși mentalitatea veacului nostru străină de aceea din antichitatea crepusculară sau de Evul Mediu, totuși oglindirea aceluiași spirit, trecut prin mediul de transmitere dannunzian, a provocat reacțiuni atât de apropiate. Incontestabil că asemenea reacțiuni negative similare — explicate incomplet și inexact prin obtuzitate, neînțelegere, ignoranță — se datoresc, în mare parte, aceleiași expresii artistice de declin pe care o aduc purtătorii literari ai elementelor ce vor intra în noua artă.

Faptul că, în acest filon important din materia sa originară, cinematograful — atât prin precursorul din antichitate cît și prin transmitătorul modern — se înscrie într-o fază de debut decadentă, nu scade nimic din prestigiul său. Aci ne poate folosi analogia pe care vrem s-o stabilim între împrejurările care au dictat geneza recentă a unei arte și acelea care au acționat la geneza mai veche a unui stil artistic, și anume barocul. Acest stil a apărut tot în Italia și tot ca expresie decadentă, însă, preluat în alte țări, în alte momente și în alte condiții sociale, el devine un fenomen artistic pozitiv, de la care profită poezi de talia unui Shakespeare sau a unui Calderon. Același lucru se întâmplă și cu vechiul film italian, preluat într-un alt registru social de către un om de geniu ca Eisenstein. Reminiscențele acelor forme artistice de început, în care se afirmă vîntul spiritului dramatic al lui Seneca, pot fi surprinse cu ușurință la marelui cineast sovietic. Ele se întrevăd mai întîi în predilecția — ca și la filmul italian — pentru atmosfera altor vremuri; în această privință, deși cu o temă apropiată în timp, *Crucișătorul Potemkin* este privit tot dintr-o perspectivă istorică. În al doilea rînd, acele reminiscențe se precizează în stăruința amplă asupra unor motive detașate, unde el fixează fie detaliile strălucite ale fastului, fie manifestările prelungite ale unei frământări și dureri mari într-un cadru de somptuozitate, cum ar fi în *Ivan cel Groaznic* momentul încoronării sau acela de jale la catafalcul țarinei.

Totuși, Eisenstein știe să aprofundeze aceste momente detașate de analiză, să le aplice cu precizie la obiect, să le dea un sens de mare intensitate, să le lege într-o cuprinzătoare unitate de atmosferă și să creeze așa sugestive de o fire rară. Pe lângă acesta, el confirmă ceea ce a arătat Balázs Béla (în *Spiritul filmului*), și anume că cinematograful se emancipează complet de teatru cînd își valorifică integral primul plan ca un specific al său. Deși procedul există și în vechia cinematografie italiană, el se afirmă pentru prima dată cu tot potențialul său de surprize numai la Eisenstein. Dar, mai presus de toate, el promovează filmul la nivelul ideii, dirijîndu-l convergent secvențele în sensul unei aspirații mari și generoase. Așa cum orice curent, orice stil, orice formulă de artă se justifică și ajunge să se dezvolte după o primă reușită genială a sa, tot astfel și filmul artistic își fixează un asemenea moment, odată cu opera neîntrecutului cineast. Totuși, punctele de plecare, aflate în antecedentele sale, nu pot fi desconsiderate, relevîndu-ne legătura, din cele mai vechi timpuri, între viziunea filmică și literatură.

Dacă expresii literare atât de bătrîne apar strîns atașate de apariția și existența filmului, cu atât mai frecvente vor fi cazurile în momentele pre-filmice mai apropiate de noi. Pentru geneza cinematografului, un rol deopotrivă de important deține în veacul trecut romanul istoric și apoi cel arheologic de tip *Salambô*; atmosfera istorică, cea iubită de Eisenstein, crează, prin cufundarea ei parțială în uitare, acel văl de sugestii, necesare pentru reproducerea

unui climat de epocă, în care filmul își va găsi o formă atât de înrudită cu propria sa latură sugestivă, căutătoare a unui fond integrator dincolo de limita imaginilor. Dar nu numai începuturile, ci și cinematografia actuală întreține certe legături de structură cu literatura pre-filmică. Este suficient să amintim doar de cazul neo-realismului, curent ce se autorizează de la un scriitor ca Giovanni Verga, a cărui operă, datează, în cea mai mare parte, din veacul trecut. Toate aceste aspecte reclamă, însă, fiecare din ele o privire specială, care nu poate fi fugitivă atînsă. Ne vom rezerva, de aceea, analiza lor pentru o altă împrejurare.

Cinematograful posedă această forță directă de expresie care se traduce prin imagini. Libertatea sa de a se mișca în timp îl permite să folosească pe deplin și să dezvolte formele ritmului muzical și poetic. El poate arăta toată complexitatea lumii, exprima clar legăturile adînci care unesc evenimentele, datorită ușurii sale de a evalua în spațiu și în timp. El este în stare să înregistreze tot atât de bine amănuntul ca și ansamblul.

VSEVOLOD PUDOVKINI

Nu este o întâmplare faptul că cinematografia este arta reprezentativă prin excelență a secolului XX. Epoca noastră a ajuns să posede o idee filozofică a vieții care e precum o idee cinematografică: viața, nu ca realitate statală, nu ca un lucru dat, imuabil, nu ca un organism terminat, ci ca un lucru care devine, se desfășoară, altfel spus: « dramă, proiect, tensiune către »... realizîndu-se într-o anumită lume.

JULIÁN MARÍAS

Un film nu e bun decît cînd aparatul de filmat este un ochi în capul unui poet. Distribuitorii, firește, sînt cu toții de părere că poezii nu fac să se vîndă lucrurile. Ei nu ghicesc de la cine avem înșuși limbajul cinematografic.

Fără poezii, vocabularul filmului ar fi prea limitat ca să placă într-adevăr publicului. Echivalentul unei ficciuni de copii n-ar face să se vîndă multe lucruri. Dacă cinematograful n-ar fi fost format de poezie, ar fi rămas o simplă curiozitate mecanică și ar fi fost expus ocazional ca o balenă împiată. Tot ceea ce e viu — și, ca urmare, tot ceea ce e negociabil, derivă din capacitatea de a vedea a aparatului de filmat. El nu vede, natural, în locul unui artist, el vede cu el. Aparatul de filmat este, în aceste momente, mai mult decît o mașină de înregistrat, este o cale pe care ajung la noi mesaje dintr-o altă lume, o lume care nu-i a noastră și care ne introduce în inima marelui secret. Aici începe magia. Dar vraja nu poate opera decît dacă aparatul de filmat este de asemenea uman. Acest ochi trebuie să fie la scara capului omenesc.

ORSON WELLES

RĂSPUNS LA CÎTEVA INTREBĂRI

Acesta nu este un articol, ci răspunsurile strînse la un loc, la cîteva întrebări ce mi s-au pus, în perioade diferite, relativ la cinematograful și literatură. Am fost întrebă, de pildă, în ce se pot vedea avantajele reciproce ale cinematografului și literaturii, cu ce metode artistice poate împlini cinematograful mijloacele literare de pătrundere în lumea spirituală a personajului, dacă sînt, oare, satisfăcătoare formele existente în care se realizează în film monologul interior și comentariul vorbit¹, în ce se poate observa limitarea specifică a posibilităților artei cinematografice? Experiența mea în domeniul cinematografilor numără doar cîțiva ani. Nu m-am ocupat niciodată teoretic de cinema și, după cum se știe, în practică, fiecare soluție găsită generează noi probleme nerezolvate. Din cele trei filme realizate după scenariile mele (două au reprezentat o ecranizare a navelor scrise de mine), nu-l consider pe nici unul satisfăcător, dar nu pun deficiențele pe seama regizorilor. De regulă, am lucrat împreună și tot împreună am văzut, de-abia pe ecran, toate lipsurile pe care ar fi trebuit să le vedem mai înainte. Așadar, răspunsurile mele sînt răspunsuri ale scriitorului, nu atît ale unui cunoscător, cît ale unui îndrăgostit de cinema.

Dacă luăm întrebările în ordine, vedem că a doua și a treia răspund într-o oarecare măsură la prima. În orice caz, ele vorbesc despre faptul că literatura a ajuns de mult — iar cinematograful a izbutit pînă acum să ajungă numai în cele mai bune imagini ale sale, — la dezvoltarea lumii spirituale a omului. Aici, și tocmai aici, avantajul literaturii, care a fost creat și s-a perfecționat de-a lungul mileniilor, față de cinematograful, a căruia istorie se numără deocamdată abia în decenii, este după părerea mea, foarte substanțial. Dar aceasta este opinia unui om obișnuit cu cărțile din copilărie, trăind într-o țară unde cultura este obligatorie. Totuși, această discuție trebuie purtată la un nivel oarecum diferit, ținînd seama de condițiile în care se găsește nu fiecare țară, luată în parte, ci în care trăiește în general omenirea. Trebuie să ne amintim că, astăzi, două cincimi din populația adultă a globului pămîntesc nu știe nici să citească nici să scrie, că în multe țări ale Africii, Asiei, Americii Latine, analfabeții alcătuiesc 70—80 și chiar 90 la sută din totalul populației, iar femeile sînt aproape toate analfabete; că, indiferent de nemaiavîntat progres al științei din ultimele decenii, numărul analfabeților în secolul XX nu scade, ci crește în fiecare an cu

20—25 milioane de oameni. Dacă ținem seama de toate acestea, vom vedea că, și foarte substanțialele avantaje ale literaturii încep într-o oarecare măsură să piardă din importanță. Pentru că literatura, cu toate milioanele ei de tiraje, este pînă în prezent o hrană doar pentru puțini oameni, iar cinematograful pentru toți. Nici un alt gen de artă nu a avut pînă acum o asemenea uriașă posibilitate de înfrîurire asupra maselor de oameni, în același timp, în diferite părți ale lumii. Și, firește, un om de literă serios nu poate să ignore posibilitățile pe care cinematograful i le pune în mînă. Deși aceasta nu înseamnă cîtui de puțin că fiecare scriitor, chiar unul foarte bun, poate activa fructuos în cinematografie.

Dar posibilitățile filmului constituie în același timp și esența primejdiilor sale. În veacul al XX-lea trăiesc atît oameni care prevăd încă de azi căile științei pe multe decenii înainte, cît și oameni care se află la un stadiu mai primitiv de dezvoltare. Ei despart nu ani, ci secole, deși toți trăiesc în același secol.

Capacitatea oamenilor de a percepe ceea ce se petrece pe ecran este la fel de deosebită ca și nevoile lor spirituale. Și tocmai aici rezidă pericolul cel mai mare, întrucît cinematograful este arta cu caracterul cel mai de masă, întrucît el este destinat «tuturor». Fiind «pentru toți», cinematograful trebuie cu atît mai mult să cultive necesitățile spirituale și nu să se coboare la nivelul celor mai puțin exigenți. Dar acest lucru e ușor de declarat și foarte greu de tradus în viață, deoarece în cinematograful se simte cu precădere acel ceva care, pe scurt, se exprimă prin zicală: «Cine plătește, ăla și comandă muzica».

Acum, despre penetrarea în lumea spirituală a individului. În esență, dezvoltarea lumii spirituale a individului, a psihologiei sale condiționată de societatea în care trăiește, sau opusă societății, a legăturilor sale sociale, — toate acestea constituie plina de toate zilele a literaturii. Pe această cale s-au creat asemenea apodopere, că uneori ai impresia că a fost creat totul. În orice caz, încerc acest sentiment de fiecare dată cînd îl recitesc pe Lev Tolstoi.

Avantajele tehnice ale cinematografului, care i-au înlesnit ceea ce înainte era imposibil pentru multe genuri ale artei, nu rezolvă în această privință pînă acum nimic. Pătrunderea cea mai fină în sînta sfîntelor sufletului uman, în adîncurile psihologiei sale, s-a săvîrșit în literatură fără nici un fel de mijloace tehnice.

Vorbind mai profesional, în literatură, aceasta se realizează prin înțînarea narațiunii cu înfrîngerea acțiunii eroilor. Există multe cărți admirabile, unde eroii nu acționează în măsura în care autorul povestește despre ei și despre viața care-i înconjoară. Și senzația cuvenită eroilor nu o dă atît cititorului, cît autorului cu care, firește, e greu să nu fii de acord. Astfel, au fost scrise multe cărți ale lui Romain Rolland, cărți inteligente și subtile, care, citindu-le, îți dau o satisfacție de-un fel cu totul deosebit. E satisfacția prilejuită de discuția cu un interlocutor neobișnuit de interesant. Dar eu cred că, în cărțile de asemenea tip, s-a pierdut unul din cele mai importante mijloace de înfrîngere a cititorului, căruia aproape că nu i se mai lasă loc ca să participe nemijlocit la viață. Și doar, una este să vezi viața din afară, trăind chiar la modul cel mai intens alături de personaje, și alta, să trăiești tu însuși această viață. Să ecranizezi aceste cărți e greu, și după părerea mea, cu neputință fără pierderi.

În genere, deși asta poate că va suna paradoxal, e mai ușor să ecranizezi cărți imperfecte, acele cărți care s-au ivit parcă din viața însăși, în care există conflicte și caractere ascuțite, toate acestea aflîndu-se parcă sub forma unui text brut. Aici regizorul are ce să facă. Se pot aduce multe exemple de suc-

¹ Textual: glasul din afara cadrului.

cese incontestabile ale cinematografeiei, realizate totmai pe această cale. Dar această observație o fac doar în treacă.

În ultima vreme, literatura a început să sufere de o altă extremă. Autorul trece tot mai mult și mai mult îndărăt scenei, uneori năprănd deloc din culise. Numai acțiune și dialoguri. Dialoguri și acțiune. Eroi și cititorul rămân între patru ochi. Nu intenționează să fac pronosticuri, cu atât mai mult cu cât sînt destul oameni care știu totul dinainte și resping totul dinainte. Dar mi se pare că o asemenea literatură, cu toată stridența și facilitățile ei, cu toată eleganța ei și o anumită perfecțiune a formei, ferite, de dragul procedurii, acea ceva esențial care alcătuiește totmai obiectul propriu zis al literaturii. În ea nu găsești altă o lume a idelilor, cît o lume a senzațiilor, și succesele ei principale au direcții secundare. Mă îndoiesc că prin aceste mijloace se poate înfișa adîncimea vieții spirituale a omului din secolul nostru ajuns mult prea complicat.

E ușor să ecranizezi asemenea opere. Mai ales că ele, ca atare, reprezintă scenarii aproape gata făcute. Și lucrul acesta nu e întîmplător, deoarece proza despre care vorbesc s-a dezvoltat paralel cu cinematograful, poate, sub o anumită înfîturare a filmului. Dar, tot ceea ce a rămas nerezolvat de film, nu a fost rezolvat nici de ea.

Într-o proză în care narațiunea se îmbină organic cu înfișarea acțiunilor eroilor, autorul nu numai că îl introduce pe cititor în viață și îl face părtaş la evenimente, dar el își și rezervă dreptul de a apare la momentul necesar. Nu e nimic nefiresc aici, pentru că autorul, de la bun început, nu a ascuns faptul că el este povestitorul. Și ori de cîte ori se iese pericolul că cele ce se întîmplă să fie înțelese insuficient de adînc, ca insuficient de adînc să fie înțelese motivele care i-au determinat pe eroi să acționeze și să vorbească așa și nu altfel, cînd cititorul poate să nu vadă bine complexitatea relațiilor omenești și substratul social al lucrurilor, în toate aceste cazuri autorul orientează absolut legitim privirea și gîndirea cititorului.

Pe ecran, viața este înfișată pară în toată plînsăta ei — vizual, palpabil, asurzitor. Spectatorul rămîne între patru ochi cu ea, într-un anumit sens el apare în situația de scriitor, și nu este întotdeauna pregătit pentru acest rol. Și atunci, se face încercarea de a-l conduce. Dar, mijloacele care sînt firești în literatură, în cinematograful par de cele mai multe ori artificiale, uneori chiar cu totul nefirești. Să luăm chiar și exemplul următor: un erou gîndea ceva despre sine. E ceva atât de tainic, atât de nedestinat unei urechi străine, în orice caz în momentul respectiv, încît trebuie să dai dovadă de cel mai mare tact cînd ai de-a face cu o asemenea lucruri. Să ne închipuim însă că tot ceea ce gîndește eroul despre sine, este pronunțat cu glas tare pe ecran, de față fiind numeroase persoane străine. Situația nu e salvată nici măcar de faptul că, în acest moment, buzele eroului sînt închise, adică noi trebuie să înțelegem că el nu spune aceasta, ci numai o gîndește. Ceea ce era intim a devenit vădit, a răsunat pe ecran în gura mare, taina spovedaniei, care nu este încălcată în paginile cărții, în cazul nostru a fost încălcată la modul cel mai grosolan, și dacă eroul s-ar afla în momentul respectiv în sala de spectacol n-am putea decât să-l compătîmim.

Așadar, unul și același procedeu e în stare să atingă rezultate cu totul contrarii. Însă, oare, asta că monologul interior, comentariul vorbit, sînt în general metode impracticabile în film? Practica cinematografeiei mondiale a dovedit de multă vreme, că atât monologul interior, cît și comentariul vorbit pot constitui un puternic mijloc de influență, fără să pară în film

ceva eterogen. Dar asta în acele cazuri cînd ele nu au fost transplantate mecanic, ca o metodă folosită în opera literară, ci cînd baza lor era viața.

Totuși, cu ce mijloace poate împlini cinematograful metodele literare de pătrundere în lumea spirituală a personajului? Cu tot respectul meu pentru teorie, nu cred că acest lucru va fi rezolvat teoretic, prin discuții, certuri, articole. De obicei, se iese un artist și tot ceea ce aveai impresia că e cu neputință, nefiresc, nu numai că pare deodată în minile sale ceva organic, dar și arată în așa fel de pară nici nu s-ar fi putut să arate altfel. Și toate recentele discuții, care au părut atât de convingătoare și încărcate de argumente, se uită deodată. Și se nasc noi probleme care urmează să fie rezolvate.

De aceea, limitarea specifică a posibilităților filmului, eu o văd conștient într-un singur lucru și anume, în noi înșine. În acest domeniu, deocamdată noi nu sîntem încă în stare să folosim toate posibilitățile pe care le-a adus cu el acest gen de artă.

Eroarea săvîrșită de cinematograful a fost, la început, de a urma drumul prost, un drum care nu-i convenea — acela al literaturii (narrative sau dramatice). O dată lansat pe acest drum, el s-a gîdit în prezența unei duble imposibilități: 1) imposibilitate de a găsi ceva care să înlocuiască adecvat cuvîntul vorbit; 2) imposibilitate de a se lipsi complet de el. A rezultat din aceasta un dublu rău. El și-a făcut rău lui însuși neputîndu-și găsi expresia proprie, independent de cuvîntul vorbit, exprimat sau subînțeles; și a greșit față de literatură, limitată acum la pura viziune și lipsită, ca urmare, de toate valorile ei intelectuale, care, pentru a se exprima complex, reclamă un mijloc de expresie mai complex, cuvîntul vorbit, care este în mod esențial propriu...

LUIGI PIRANDELLO

Vorbînd de poezie cinematografică, comitem un pleonasm. Cinematograful este poezie. Cel puțin cinematograful pe care fiecare din noi îl lubetește. Restul e comerț, «Artă», «Literatură» și vorbire. Căci dialogul ucide poezia. Dialogul obișnuit, desigur; ar exista poate un dialog «lăuntric», ascăd în raport cu imaginile, care n-ar fi nici teatru, nici expresie manifestă (așadar anti-poetică) a unei superficialități.

Neinteresantul, inexistențial, vidul, faimoasa profunziune psihologică, estetică, ducînd la o abstracțiune glorioasă, o artă pentru artă, viziunile interminabile de străzi unde nu se întîmplă nimic, istoriile cu cupluri și popoare fără istorie, «cinematograful-metrou» într-un cuvînt, invadează ecranele și seamănă samul și pietisala.

Dacă vor să ne facă să credem că realitatea e o iconă intangibilă, să fim iconoclaști, vom descoperi că. Noi sîntem dumnezeu.

Vorbînd de poezie cinematografică, comitem un pleonasm.

ADO KYROU

AVENTURA

MAGNIFICA MODALITATE A MITOLOGIEI

Omul, creator de valori durabile, este (ca orice creator) obligat de condiția speciei să fie orgolios: orgoliul tonic al biruitoarelor în perpetuă luptă cu indigena regnului amorf sau cu ostilitatea naturii însuflețite. Dar pentru înfringerile parțiale și temporare, omul rațional a căutat o justificare și o compensație în fantastic: a inventat mitologiile, populându-le cu zei și cu eroi, cu animale fabuloase și cu oameni miraculoși.

Mitologiile sunt, într-un sens, proiecții supradimensionate ale fantaziei, ale cărei rădăcini obiective reprezintă aspirații spre desăvârșire ulterioare. Comprind adevăruri milenare, experiențe generalizate, fabulosul adoptă — ca să convingă — vocabularul firesc al cotidianului. Călea pe care devine accesibil este împlinirea excepțională, dar posibilă, numită aventură. Aventurile lui Ulise sunt aventurile noastre prin procură. Din numeroasele mitologii care seriază istoria civilizațiilor omenesci, două mi se par fundamentale pentru cultură: cea greco-romană — pentru admirabila schelărie de frumos rațional și de luciditate pe care se construiește edificiul tragicului, și cea a Far West-ului — pentru nescăpată rezervă de poezie și de omens din care se naște eroismul construcției unei noi zone de civilizație. Mitologia rațională a antichității operează cu elemente fabuloase și cu metafore febrile, mitologia lirică modernă a Far West-ului — cu evenimente aproape schematizate, relatând în stilul despuat al procesului-verbal anodinu cotidian din care se compune istoria. Un om răătăcește pe mări căutând îna de aur și, după numeroase tribulații, în ciocniri cu oameni și cu monștri, revine la limanul natal: epopeea antică. Un om răătăcește prin viroage și prin păduri virgine căutându-și iubita și, după numeroase tribulații, în ciocniri cu oameni și cu ticăloși, revine la ferma visurilor în doi: epopeea Vestului. Precum poemele homerice sau eposul virgilian, istoria Vestului este accesibilă tuturor. Dar cârpile (sau filmele) tratând materialul mitologiilor suspenzionate pot fi receptate de cititori (sau de spectatori) la diferite grade de înțelegere, dezvăluindu-și, la fiecare pas, mai curios și mai avertizat decât precedentul, valorile intime de frumos și de poezie. Calitatea acestei receptări a fenomenului artistic depinde în mod direct de doi factori: gustul și înțelegerea.

În general, filmul de aventuri — producțiile medii, comerciale (caracterizare ce nu exclude un bun nivel profesional) — au solicitat din partea spectatorilor reflecțiuni profunde: oferă omului din scaun o suită de întâmplări palpitante, oarecum previzibile, însoțite după canoane cunoscute și-l lasă să-și ale bucuria în « acțiune », scopul educativ — prezent întodeauna în confruntarea (cu fericit final didactic) între bine și rău — creștind în planul al doilea, sunt însă și exemplile valoroase — filme de calitate, creații durabile, pe care pentru simplificarea clasificărilor le etichetăm « de aventuri »; printre cele mai proaspete în amintirea spectatorilor, două western-uri etip », urmând schema clasică, realizări artistice elevate însă, lărgind în fond zone de investigație umană a

genului cinematografic respectiv, chemând spectatorul atent și la alte pretexte de meditare: mă gîndesc la *Ultimul tren din Gun Hill* și, mai ales, la excelentul *Cel șapte magnifici*. Despre semnificația lor omenescă, implicațiile sociale, valențele ideologice s-a discutat la vremea respectivă în presă. Mai puțin sesizate însă în cele două filme au fost numeroasele detalii — nesemnificative în aparență, dar a căror succesiune gîndită de creatori este indispensabilă în realizarea atmosferei specifice și în caracterizarea erorilor. Aceste « detalii » cotidiene cu pondere în înțelegerea deplină și corectă a desfășurării acțiunii țin de un « vocabular » anumit, particular, propriu artei filmului, în general, și, în unele zone ale lui, propriu filmului de « aventuri » în special.

Cinefilii noștri, mai cu seamă cei vîrstnici, își amintesc desigur seriile, în majoritate banale, de filme cu cow-boy. Indiferent însă de calitatea lor artistică, aceste pelicule, de arhivă azi, au înculcat spectatorului un sentiment general de percepție realistă a Vestului îndepărtat, o modalitate de înțelegere adecuată, un fel de zonă comprehensivă largă cu un climat favorabil în care noile producții cu tematică identică își găsesc repere și corespunderi, stîrnesc amintirea unor locuri și a unui timp asemănător, cu alte cuvinte înlesnesc procesul de asimilare artistică. Pentru cei mai tineri însă, chiar dacă au avut prilejul unei vizionări de cinematecă, multe « detalii », cum spuneam mai înainte, trec neobservate sau, dacă sunt remarcate, rămîn cîfrate și nu-și mai îndeplinesc rolul pe care-l au de a lămuri o scenă sau de a determina o secvență. Cîteva detalii de acest gen din *Cel șapte magnifici*.

Spectatorii au putut băga de seamă că în scenele, numeroase altele, în care cei șapte gun men folosesc pistoalele (pe care le țin în mîna dreaptă), mîna lor stîngă, cu palma în jos și întinsă, execută o mișcare uite înapoi pe deasupra armii, de parcă ar mingia-o dinspre țevă spre pat. Gestul ăra firesc și frecvent în epoca de glorie a bătrînelor « Colt »-uri, pistoale cu « butoi » (6 focuri), care funcționau fie prin apăsarea pe trăgaci (operația care producea percutarea cartușului și rotirea « butoiului » cu o gaură, deci cu un cartuș nou în fața percutorului), fie prin blocarea trăgaciului (cu degetul sau cu picia) și manipulară cu stînga a cocoșului (gestul producea armarea arcului și detenta imediată). Cel de-al doilea procedeu avea două imense avantaje: economia de timp și, mai ales, stabilitatea mîinii drepte. Demonstrația de mai sus ar putea să pară de prisos, dar ea motivează un moment dintr-o scenă admirabilă: cursa cu dricul. La intrarea în cimitir Chris (Yul Brynner) rezolvă situația cu două focuri de « Colt » aproape suprapuse, atît de lute succedîndu-se, tocmai datorită amintitului « truc »: cei doi rașiți înarmați au fost cumințiți, secvența se rezolvă spre satisfacția spectatorului iar Vin (Steve Mc Queen) marchează împerceptibil destinderea, coborînd puțin țevile pustii: e deplin edificat asupra valorii omului pe care, dintr-un elan de bărbat admirînd curajul calm al altuia, l-a urmat pe capra dricului. Abia după aceea se recomandă cu sobrietate unul celuilalt și clipa în care Vin ridică două degete, intrînd în trupa de apărători ai țărănilor mexicani nu mai miră pe nimeni: momentul a fost atent pregătit cu mult înainte, printr-o serie de detalii cu grijă seriate intra- și progresie logică. Cînd intră în camera lui, la hotel, Chris își scoate centura-cartușieră de care e fixat tot pistolului. Înainte însă, cu un gest scurt, de neobservat aproape, gest obișnuit pentru un om din Vest pe vremea aceea, deznoadă un șiret care-l înconjoară pulpa dreaptă, la jumătatea distanței între genunchi și sold: care-l înconjoară pulpa dreaptă, la jumătatea distanței între genunchi și sold: și șiretul, prin de vîrful tocului de piele, ăra destinat să-și tîna lîmpe de pulpă în timpul mersului sau al călăritului. Altminteri greutatea armii l-ă fi făcut să bată neplăcut la mers. Cînd aude ciocnîntul în ușa, Chris se apropie o clipă

de patul pe care a asvirlit centura cu arma, apropie mina de toc, face un gest rapid, o fracțiune de secundă, și abia după aceea strigă: « Întră ! » Tocurile de piele în care se țineau « Colt »-urile erau deschise, nu aveau adică o clapă cu cataramă. În timpul călăritului, galop sau trap, arma, grea, ar fi putut sărî afară. Inventivi, cei din Vest găsiseră soluția: o mică gaică de piele, cusută în interiorul tocului, cu o capsă de prindere la un capăt, trecea prin garda trăgaciului, fixind pistolul și nepermițându-l să sară afară. Chris, care nu putea ști cine cloacănește în sus, degajează precut arma și se asigură, trăgînd-o puțin în afară, că poate să-o scoată lesne din toc. Un istoric al *Far West*-ului constată că mulți oameni au pierit neapăsînd căsă trăga arma la vreme, pentru că uitaseră să elibereze garda trăgaciului. Același gest, automat, îl face Chris și cînd, întors cu Vin la hotel, este anunțat că-l așteaptă un prieten în odaie. În drum spre cameră, conversînd cu primul său recrut, execută prudenta manevră. Încîlnirea dintre Chris și vechiul său prieten cu favoriți, aventurierul care moare convins că la capătul expediției îl așteaptă o comoară, pare la prima vedere un « gag » de comedie bufă. După bătăile-n ușă, Chris deschide și cei doi sar fiecare de cealaltă parte a uciurului, rămînînd lipiți de perete. Cu mare grijă, pîndindu-se, reîntre în cadrul luminat al intrării și, recunoscîndu-se, se-mbră-țișează. Destui oameni și-au găsit sfîrșitul pentru că, în acea epocă tulbură, au rămas în cadrul unei uși deschise, proiectați ca o țintă neagră pe lumina dinăuntru. Cu toate că nu e folosit în acest film, totuși un alt « gag » tipic de *gun man* este sugerat. În scena dezarmării celor șapte, cînd pe masa brigandului sunt asvirlite centurile cu arme, printre ele se vede un toc de piele cu vîrfurile rețezate, prin care iese teava « Colt »-ului. Mulți procedau așa tot ca să cîștige timp: erau împrejurări cînd fracțiunea de secundă necesară scoaterii armei putea deveni fatală; atunci trăgeau cu ea din toc ! De altfel, iuțea cu care unul dintre « magnifici » lansează cuțitul (ce se-nfîșe în pieptul provocatorului cînd acesta abia a apucat să scoată pistolul) e grăitoare în aceasta privință. În fine, din mulțimea detaliilor, încă unul de mare finețe și puternică sugestie, caracterizînd în mod admirabil personajul. În bătăia finală, tristul *desperado* cu mînuși (personaj figurînd un celebru aventurier al *Far West*-ului, elegantul Doc Holliday) stă oarecum adăpostit lîngă o fereastră cu gratii, lipit de peretele unui grajd. Spectatorul, care într-o hîrtiuță anterioară, fusese martorul unui moment de slăbiciune a eroului, care l-a văzut după aceea sîrînd din somn speriat de un vis urît, e convins că și de astă dată « magnificul » se cruță, își menajează cu lășitate pielea. Bănuiala, subtil întregînită de regisor ! se-nță-rește cînd vede cum elegantul *gun man* aruncă o privire pe fereastra cu gratii a grajdului și-și vîră « Colt »-ul în toc, pregătindu-se să se pună la adăpost înăuntru. Efectul de surpriză e realizat cînd « magnificul » se năpustește în grajd și-l doborîă cu două rapide focuri pe cei doi bandiți înarmați. Omul este, în realitate, curajos și, în Vest, nici unul bărbat cînsit, adevărat — chiar dacă aventurier de profesie, sau poate tocmai de aceea — nu i-ar fi trecut prin mînte, atunci cînd se știe un trăgător de elită, să nu ofere adversarului (aiel, doi oameni cu puști) o șansă. Rapiditatea lui în tir, faptul că era înarmat cu un pistol, armă mai ușor de manipulat, cit și efectul de surpriză pe care știa că-l produce năvălînd înăuntru ar fi pus toate șansele de parte lui. Vîrînd arma în toc, egalează șansele și riscurile. Poate că aiel intervine și o secretă pornire de bravadă, poate că demoralizat de criza de frică vrea să se convingă pe sine însuși, poate că vrea să-și verifice iuțea mișcărilor (după cîștig în convorbire cu țaranul mexican care-l găzduiește, încrederea în sine îl e clătînită de experiența nereușită cu muștele, experiență care-l arată că milinele tremură și lui au

pierdut din agilitate). Oricum, acest *dandy*, bălat zurbagiu de familie bună, aristocratică, din Sud, este investit cu o moarte cinematografică, de mare discreție regisorală. Împușcat mîselește (imediat după actul de loialitate analizat mai sus), moare îngenunchînd încet lîngă perete, cu fața rezemîndu-se de cărămizile care-l ridică ușor buza de sus, dîndu-l un profil de copil răzgîlat, ultimul cadru lăsîndu-ne amintirea caracterizantă a minilor împreunate a rugăciune într-o impecabilă pereche de mînuși negre, luncînd încet, în jos, pe un zid vechi.

După cum se vede din puținele exemple examinate, există un întreg dicționar de noțiuni « *far west* », glosabile și pline de implicatii, generînd o largă rețea de relații ce compuneau viața zilnică, obișnuită, a eroilor acestei zone de mitologie. Mersul plutitor, ușor legănat, pasul elastic al « magnificilor », de pildă, nu este un ifos scenic de vedetă de mina a doua, ci o nuanță realistă în plus: oamenii Vestului își petrec mai bine de jumătate din viață călare, iar mersul acesta grațios de balerini viguroși sigilează pentru totdeauna mușchii bărbaților pasionați de cavalcade.

A arda în limbaj de lumini, de imagini și de sunete, realitatea autentică a mediului nostru, a anturajului nostru cotidian, « aici și acum », în locurile în care trăim astăzi; a fi martorul momentului uman: acesta este, după părerea mea, rolul esențial al cinematografului care va fi, în primul rînd mărturie, sau nu va fi nimic.

JUAN ANTONIO BARDEM

Poziția mea asupra realismului implică o transfigurare a realității. Artă nu e reproducerea unor simple documente. Plasarea aparatului de filmat pe stradă, sau între ziduri adevărate poate duce foarte bine doar la un realism cu totul exterior. Nu împărtășesc în întregime teoriile lui Rossellini. După mine, realismul nu exclude nicidecum o ficțiune, nici toate mijloacele cinematografice clasice, inclusiv studioul și mișcările de aparat ca la Carné și Orson Welles. E vorba de a ajunge la realism prin interior.

GIUSEPPE DE SANTIS

Expresia supremă a muzicii este poemul simfonic. Expresia supremă a cinematografului va fi poemul cinematografic în care imaginea va cunoaște exaltarea ei cea mai pură și mai înaltă, fără ca ea să fi recurs în niciun fel la muzică sau la literatură.

Si acest poem cinematografic care va putea îmbrățișa toate formele expresive ale naturii pe care artistul le va transpune pătruzîndu-le cu emoția și fiacdră lui creatoare, își va împrumuta tema din mîltămea tanelor eterne ale vieții. Se va descoperi atunci că, într-o operă vizuală atît de absolută, esențialul nu e subiectul însuși, ci alegerea subiectului.

Toată frumusețea izvorăște din felul în care opera e concepută, interpretată, realizată, din puterea de transfigurare și de sugestie pe care l-o dăruiește artistul.

LÉON MOUSSINAC



SERGHEI EISENSTEIN

Regizorul de film și compozitorul

*Tovarășului compozitor i se va da o mare libertate în toate direcțiile
(S. M. EISENSTEIN către S. PROKOFIEV)*

...Compozitorului care va scrie muzica pentru filmul dumneavoastră, îi veți spune de la ce trebuie să pornească. Un compozitor « consacrat », « mare », poate că nu va sta de loc de vorbă cu dumneavoastră, și va răspunde: « Eu înțeleg totul singur ». Să evitați asemenea compozitori. Există, însă, compozitori admirabili, care cer: « Spuneți-mi exact, ce și cum ». Ei vă scot suflul! Ați citit scenariul lui *Ivan cel Groaznic*? Există acolo un cîntec de luptă. Prokofiev a compus muzica pe textul finit. O să vă povestesc cum s-a întîmplat.

Versurile textului existau, și pentru mine era important să dau o muzică pe aceste rînduri, care să fie în deplină concordanță cu starea emoțională și

¹ Rîndurile de față reprezintă extrase din stenogramele a două cursuri, ținute de Eisenstein în martie 1947, studenților de la facultatea de regie a Institutului unional de stat pentru cinematografie. E vorba aici de probleme care i-au frînturat cel mai mult pe Eisenstein în ultimii ani ai vieții sale: sinteza diferitelor mijloace de expresie în cadrul filmului, stăpînirea deplină a oricăror mijloace de exprimare, în deosebi muzică și culorile. Ele sînt publicate cu intervenții redacționale minime. Stenogramele n-au fost finalizate de autor, întrucît nu a stat în intenția lui să le tipărească. Prin aceasta se și explică « aluziunea » stilului, a frazelor sau a logicii logice.

cu jocul actriței. Cîntecul poate avea la bază o concepție neutră și numai artistul, interpretîndu-l, îi va da un subtext sau altul, adică gîndind parcă într-un anumit fel la ceea ce cîntă. Pe mine mă interesa mai mult o altă cale. Voiam ca ideea omului care cîntă să fie exprimată în muzică — de orchestră și pe urmă și de vocea omenească:

*Într-un rîu, într-un rîu ca ghița,
În rîu — Moscova,
Se scîlda un castor, unul negru se scîlda.
Nu s-a spălat, s-a murdărit tot.
După ce s-a scîldat, castorul s-a dus pe-un munte,
Pe muntele înalt, domnesc.
S-a uscat, s-a scuturat,
S-a uitat, a cercetat,
Vine cineva, caută ceva?*

Aceste cuvinte sînt luate dintr-un cîntec popular. L-am găsit pentru scena în care Evfrosinia Starîkaia îi cîntă un cîntec de leagăn lui Vladimir. Mi-am închipuit că dacă va cînta acest cîntec, castorul negru și muntele domnesc vor fi asociate în mintea bătrînei care-l cîntă, cu gîndurile care o preocupă. Pe ea o neliniștește că Ivan cel Groaznic stă pe tron și ea trebuie să-l convingă pe fiu să-l la locul. Pronunțînd aceste cuvinte neutre, în ea se va naște asociația cu Ivan cel Groaznic.

I-am vorbit lui Serghei Sergheevici despre dorința mea și l-am rugat să procedeze întocmai.

La începutul cîntecului se intonează melodia populară, « Se scîlda un castor » — se păstrează întocmai. Dar cînd se spune « unul negru se scîlda », aici trebuie să intervină primul fior. Serghei Sergheevici m-a întrebat: « Unde ai nevoie de fior? » « La cuvîntul negru ». Pe urmă i-am spus: « Între versurile cînd are loc prima senzație a Evfrosiniei, îngrozită de rău — pentru ca asta să treacă parcă prin gîndurile ei ». Serghei Sergheevici m-a întrebat: « Cit timp îi va străbate asta gîndurile? » I-am răspuns: « Atîta ».

« S-a murdărit tot » — la aceste cuvinte, pe Evfrosinia o cutremură ură și ea uită să cînte acest vers. Aici, muzica include cuvintele vorbite: « Nu s-a spălat — s-a murdărit tot », aceste cuvinte nu se cîntă.

« După ce s-a scîldat, castorul s-a dus pe-un munte, pe muntele înalt domnesc » — aceasta e o reminiscență a temei înconorării țarului. Aici e un moment de proslăvire. Serghei Sergheevici m-a întrebat: « Cîte accente îți trebuie pe « domnesc »? » I-am răspuns: « Atîtea ».

Mai departe: « S-a uscat, s-a scuturat, s-a uitat, a cercetat ». I-am cerut să compună acest pasaj în stilul dansului rusesc. Căci bătrîna este, în acest moment al interpretării, înfiorător de rea.

Așadar, întregul stih a fost elaborat din punct de vedere muzical în subtextul său psihologic. Și cînd Evfrosinia cîntă, iar muzica o susține cu o forță neverosimilă, cînd, în afară de asta, prin orchestră trece tema lui Ivan cel Groaznic, se obține de îndată un fragment înfiorător.

În același fel i se dă compozitorului și desenul ritmic.

« S-a uscat, s-a scuturat, s-a uitat, a cercetat ». Nu-i obligatoriu să fac acest moment stăcăto jucăuș. Dar tocmai aici este foarte indicată intonația bătrînească, mulierescă.



▲ Desene de EISENSTEIN pentru «Ivan cel Groaznic»
 CERKASOV în rolul lui Ivan ►



«Vine cineva, caută ceva?» — acest vers e redat în intonații chemătoare. «Vinătorii flueră, îl caută pe negrul castor» — aici a și apărut motivul vinătorilor. L-am rugat pe Serghei Sergheevici să compună acest pasaj «în stil wagnerian».

«Vor să mi-l ucidă, vor să mi-l juipoaie, blană de vulpe vor să facă, cu castor s-o împodobescă» — în aceste cuvinte stă tema uciderei lui Ivan cel Groaznic. Ultimul vers în textul popular sună: «... cui va s-o dăruiască». E un cântec de ritual. La noi, avea sensul «Pe țarul Volodimir să-l gătească».

Cuvintele «blană de vulpe vor să facă, cu castor s-o împodobescă» încep cu aceeași intonație ca la începutul cîntecului. E groaznic cînt Starițka! Își spune aceste cuvinte lui Vladimir de-a dreptul în ureche, total aplecată peste el, într-o intonație absolut de cîntec de leagăn. El se deșteaptă încetul cu încetul și înțelege despre ce anume este vorba. Și cînd ea a și început să urlă «pe țarul Volodimir să-l gătească» — el înțelege limpede că trebuie să-l ucidă pe Ivan cel Groaznic. Aici are loc cumplitul lui urlet, reluat apoi de cor.

Așadar, la sfîrșitul cîntecului, revenirea la motivul cîntecului de leagăn, sfîșiat apoi de strigăt, ruperea cîntecului și acorduri cumplite. Și Evfrosinia începe să strige: «Sînt gata să te nasc de sute de ori în cîlinuri!»

Întrucât s-a procedat într-un caz relativ căutat. Dar în principiu, această structură ritmică există sau trebuie să existe în fiecare episod. Acolo unde transpuneți acțiunea în muzică sau cîntec, trebuie să alungeți la rezolvarea muzicală propriu-zisă. Acolo unde accentul nu cade direct pe muzică, trebuie să existe un desen muzical lăuntric.

Cînd lucrez cu Prokofiev, Serghei Sergheevici pretinde întotdeauna o foarte mare excitare a temei și cu cît ea e mai complicată, cu cît e mai riguros încadrată, cu atît lucrează mai bucuros. Aceste teme îi dau tocmai impulsul de la care poate porni la muncă.

Cînd obiectele de pe scenă vă sînt fixate dinainte, nu mai sînteți liberi să procedați «cum vă place». Vă veți construi acțiunea, ținînd de data asta seama de aceste obiecte. Cel mai greu este să lucrați pe o scenă goală, cînd nu aveți elemente pe care să vă sprijiniți. Atunci vă veți crea un centru de mișcare artificial, un loc care să vă servească drept sprijin.

Alteori lucrul în munca noastră cu actorul. El la drept bază acest cadru sever și pe această bază își elaborează propria lui interpretare. Cînd spui: aici trebuie să existe un motiv de dans, s-ar părea că prin aceasta s-a spus totul. Dar în cazul de față se poate întîmpla orice, adică diapazonul este aici neîngrădit, dar urmărește anumite linii. E foarte rău cînd actorul, după ce a convenit cu regizorul în ce privește desenul rolului, va executa doar satisfăcător acest desen. Actorul trebuie să știe să investească în el întreaga sa bogăție emoțională, pentru ca nu numai ritmul și desenul spațial să fie respectate, dar pentru ca în ele să intre deplinăta emoțiilor.

... Prokofiev are o capacitate uluitoare de a transpune imaginea plastică în muzică. Dar prin asta, să nu înțelegeți că el o face folosind un procedeu ilustrativ. Să ne întrebăm cum va compune un compozitor obișnuit muzica pentru un peisaj de toamnă? El va lua foșnetul frunzelor, o adiere careare, un freamăt. Prokofiev însă, are înainte de toate o percepere foarte complexă a imaginii vizuale: la el, în trecerea la plastica muzicală vor juca rol și diferitele nuanțe de culoare. Foșnetul frunzelor îl poate transpune în muzică oricare altul. Dar pentru a transpune ritmul tonalității de galben din cadrul în tonalitatea muzicală corespunzătoare — e nevoie de talent. Și aceasta Prokofiev știe s-o facă ca nimeni altul.

Îmi amintesc cum a compus cîntecul «Mare — Ocean, mare albastră», care nu a intrat în film. Cînd a scris partitura pentru orchestră, a spus: «Asta interpretează adîncimea mării, asta — vuietul, asta — valurile, și asta — fundul». Dar toate acestea nu se nasc dintr-odată și nu întreaga orchestră le cîntă în același timp. Procesul se desfășoară pe cîli foarte complexe și felurite ca să se obțină o imagine concentrată a Oceanului. Cîteva acorduri vă fac să simțiți adîncimea sau furtuna... Așa procedăm cînd filmăm obiecte din diferite unghiuri.

Dumneavoastră, de pildă, nu filmați cu cetate numai «frontal». Înfășiați turnul, galeriile, șanțurile și din îmbinarea diferitelor unghiuri de filmat se obține impresia de cetate. Același lucru îl face Prokofiev în muzică. Iar dacă întreaga orchestră ar cînta numai «adîncimea» sau numai «albastreimea», muzica ar semăna cu o filmare dintr-un singur unghi — informativă, dar nu emoțională.

Orice domeniu de lucru l-ați lua, toate, literalmente, se vor întîlni la metoda de lucru.

... Să presupunem că muzica lui Prokofiev este grea pentru un dans obișnuit. Ea are alt diapazon de aplicație decît muzica lui Cealikovski, creată parcă anume ca să te miști auzind-o. Muzica lui Prokofiev «se culcă» ușor pe mișcarea montajului. În ce privește ritmul picioarelor și al minilor în mișcare, ea — muzica — e foarte grea. Cînd Prokofiev dansează, le calcă întotdeauna pe femei pe picioare. El este atît de deprins să descompună ritmul, încît un ritm obișnuit pentru un om normal, lui i se pare greu, iar picioarele îi rămîn înșepenate.

Mă pricep puțin la ritm, judecînd după tablourile mele. Dar cînd am intrat în atelierul regizoral al lui Meyerhold, m-am poticnit de ritmică. Toate socotelile mele în legătură cu acest obiect erau nesatisfăcătoare. Eu lucrez la un alt element al ritmului. Gimnastica ritmică de care m-am poticnit trebuie să se numească, în fond, metrică. Nu este un ritm viu care să ajungă pînă la lege, ci o bătaie metrică. Așa s-a întîmplat și cu dansul. Cînd am învățat să dansez, n-am fost deloc în stare să învăț anumite figuri de dans și am fost nebun de fericire cînd a apărut foxtroțul, în care te miști slobod în ritmul muzicii și nu după anumii pași.

Același deosebiri există în montaj. Există un montaj construit numai pe senzația mișcării ritmice, și unul construit pe corelații metrice. Despre lungimea metrică a fragmentelor de montaj nu spun nimic în teoriile mele. Aceste fragmente nu se stabilesc niciodată cu arșinul, ci după cum simți. Nu fac niciodată verificări prin calcul.

Și de ce să fac asta cînd pot să simt? Trebuie să dezvolt în tine senzația ritmului. Atunci apar și legături de metraj exacte...

... Spunem că lui Prokofiev îl plac cadrele de montaj riguroase, în care poate «să-și culce» fantezia sa creatoare. Dar în munca cu compozitorul e posibil și raportul invers, cînd montajul trebuie făcut după o fonogramă muzicală finită. Aici e necesară selectarea fragmentelor de material filmat, care trebuie cercetate minuțios, pentru ca ele să se ale exact la locul ce corespunde accentelor muzicale. E o muncă îngrozitoare. Trebuie respectate toate legăturile legăturii plastice a fragmentelor, ținînd seama atît de latura informativă, cît și de cea pur plastică. Toate acestea trebuie rînduite într-o muzică care s-a și compus. Uneori, puteți să inserați numai fragmente, dar în momentele hotărîtoare aproape că nu e cu puțință să faci nimic. Dacă nu lucrați ținînd seama de corelațiile metrice dintre imagine și muzică, adică dacă între accentele

muzicale și cele plastice, între «versurile» muzicii și fragmentele de montaj ale imaginii nu există un raport primitiv direct, — este deosebit de greu. În această privință, a fost depusă o muncă foarte complexă la fragmentele colorate din *Ivan cel Groaznic*. Muzica pe care dansează opricinici¹ a fost comandată dinainte, s-a filmat pe acordurile ei și abia pe urmă s-a făcut montajul.

Vă vorbeam despre raportul metric exterior și primitiv dintre muzică și imagine și despre unul și mai complicat — raportul ritmic. Dar problema cea mai de seamă este linia melodică, cea mai admirabilă corelație. În acest sens, Disney este singurul maestru al multiplicării. Nimeni altul nu a obținut ca mișcarea contururilor desenului să meargă în concordanță cu melodia. Disney este inimitabil în această privință. Când însă, a trecut la culoare, se pare că, la el, culoarea «nu lucrează» muzical, nici măcar în *Bomby*. E adevărat că nu m-am ocupat în acest sens de *Fantezia* lui. Dar în alte lucrări nu a izbutit să creeze «melodia cromatică», astfel ca între culoare și muzică să existe nu numai un raport emoțional, dar și un raport muzical exact găsit. Asta este însă etapa următoare, în care culoarea este legată de data aceasta nu atât de melodie, cât de culorile orchestrale.

Când dirijați totul cu acest diapazon, când faceți un film în culori, numai dracu' știu ce greu e. Trebuie să operezi într-o singură seamă de un număr cu mult mai mare de raporturi. Dar pentru ce vouă trebuie să vă fie mai ușor decât comandantului care dispune și de infanterie, și de artilerie, și de tancuri, și de obuze? Strategia cea mai strălucită și mai înțeleaptă se bazează pe combinarea diferitelor arme, pe raporturile dintre diferite forțe active. De aceea, un regizor adevărat trebuie să știe să fie și «comandant».

Sărăcia cinematografului în culori constă în faptul că, culoarea nu capătă sarcini expresive. Dacă nu există sarcina de expresivitate cromatică, înseamnă că nu există nici limite care să vă îngrădească. Și trebuie neapărat să existe o mișcare expresivă a culorii — ceva foarte greu, dar necesar obligatoriu.

... Nu există nici o diferență între felul de a munci cu culoarea și cu muzica. Dacă ați înțeles cum trebuie să procedați în rezolvarea muzicală, aveți toate temeiurile să înțelegeți și cum să minuiți culoarea. Fiindcă în cinematografia sonoră, muzica începe din momentul în care prezenta simultană a sunetului și a imaginii cedează locul concepției arbitrare a sunetului cu imaginea, adică atunci când sincronizarea reală încetează să existe. Câtă vreme imaginea unei ghetete este legată de scriștii, ea nu are încă legătură cu procesul de creație, dar când scriștii e separat de cismă și revine în sarcina vorbitorului, din acest moment începe acțiunea voastră: există ceva pe care dorii să-l exprimați. Sincronizarea obținută e nimică și voi voi combinați sunetul cu imaginea după cum vă sugerează intenția voastră artistică.

... Muzica este bună în film când are o funcție dramatică. Asta nu înseamnă că ea trebuie negreșit să repete ca un papagal ceea ce face actorul. Să presupunem că actorul este minios; înseamnă asta oare că orchestra trebuie să întoneze o melodie minioasă? Absolut deloc. Dar ce poate și ce trebuie să existe aici?

Muzica conduce planul al doilea al acțiunii actorului.

Vă dați seama de asta luind ca exemplu *Cîntecul de leagăn*. La cuvîntul «negru» intervine tema lui Ivan cel Groaznic. Nu este deloc obligatoriu în ce privește cîntecul de leagăn ca atare, dar apare pentru că Serafima Ghermanova Birman trebuie, la cuvîntul «negru», să aibă impresia că vorbește despre Ivan cel Groaznic. Iar fără asta, cîntecul de leagăn rămîne pur și simplu

un cîntec de leagăn. Muzica trebuie compusă atunci cînd ai ce compune, altfel ea nu va avea o tensiune dramatică. De aceea, trebuie să vă cultivați această senzație.

Trebuie să știți pentru ce îl îmbracă pe un om într-o cămașă roșie, albastră sau verzuie. De ce considerente sînteți minai îmbrăcîndu-l pe unul în țesături de culoare închisă, iar pe altul în tonuri tipătoare. Asta nu înseamnă că dacă e vorba de un tînar, îl trebuie negreșit îmbrăcat în roșu, și dacă e mai bătrîn — în violet. Violetul cu argintiu dau senzația de fastuozitate îndoliată, iar auriul cu albastru deschis — dau mai mult o senzație de sărbătoare. Vă repet din nou — nici aici nu există o rețetă, în sensul că dacă e nevoie să redai o atmosferă de sărbătoare, trebuie neapărat să-l îmbraci pe om în albastru cu auriu. Dar dacă filmați un film contemporan și eroul este un militar îmbrăcat în kaki, nu mai e cu puțină să-l îmbraci în albastru sau să-l prezinți epoleții în prim plan.

Întrebare: Vi s-a întîmplat ca, lucrînd la culoare în *Ivan cel Groaznic*, să vă pociți de situația în care soluția cromatică s-a trebuit să fie într-un fel legată de rezolvarea muzicală a oclului plan? Să presupunem, de pildă că, în soluția cromatică există pete foarte contrastante de roșu, alb, negru, care, poate, se și deplasează foarte brusc. Oare, în soluția muzicală trebuie să existe o legătură cu aceasta? Adică, sau o muzică contrastantă, în prim plan, foarte scodată și mișcată, sau dimpotrivă, în contrast cu soluția cromatică, o muzică foarte lină, domoală și fluidă?

Din momentul trecerii la culoare, paleta se lărgeste și posibilitățile devin mult mai bogate. La un desen ritmic scadat, cînd aveți o muzică ca niște bății de tobă, fragmentele pot fi decupate în ritmul acestei muzici. Va exista o suprapunere. În filmul *Octombrie*, există episodul «Iezhinka». O divizie sălbatecă se apropie de Leningrad. În calea ei ies organizațiile muncitorești și are loc o înfrîntă. Petersburghezii joacă un dans rusesc, iar divizia sălbatecă le răspunde cu o lezhinka. Se înțînesc două ritmuri. Aici, tensiunea montajului se desfașoară în ritmul lezhinki. S-a obținut o suprapunere perfectă. Dar se poate proceda și altfel. Se poate tăia fragmentul la fiecare acțiune muzicală, cu fiecare tact prezentîndu-se un fragment nou. Și mai poate exista și un fragment lung de acțiune vorbită, sub care să se audă acest ritm «tocat».

La fel se lucrează și în plan cromatic.

În episodul colorat din *Ivan cel Groaznic*, începutul dansului a fost rezolvat în sensul că fragmentele (de montaj) merg pe accente muzicale, iar mai departe se înfățișează un lung fragment al discuției dintre Ivan și Vladimir Andreievici (tema semi-lirică a discuției) pe aceeași muzică, care continuă apoi, repetîndu-se. Astfel, voi separați cu deslășuire raportul cromatic dintre muzică și culoarea scenei, iar în alt loc vă ciocniți de pete aproape pure, abstractizate. Fiecare cadru este făcut aproape dintr-o singură culoare. Vedeți coticura brocartului de aur al cămășii. Următoarea coticură este cămașa roșie, următoarea — saltul. Risipa de culoare, dansul petelor.

Să presupunem că avem o scenă de dans. Toate temele cromatice sînt la început strînse într-un ghem. Pe urmă, treptat, se deslășoară «tema» roșului, apoi cea a negrului, apoi cea a albastrului. Aici e important ca ele să se desprindă de legătura inițială cu obiectul. Să presupunem că tema roșului merge cu cămașa roșie; ea se repetă cu fondul luminărilor roșii, iar cînd Vladimir Andreievici merge la moarte, tema roșului se deplasează în covorul roșu tăiat de linii ornamentale, care se frînge la ușă. Trebuie să vă separați de diferitele obiecte roșii, să folosiți culoarea lor roșie generală și să combinați obiectele după

¹ Oțteni din opricinici, organizație militară de pe timpul lui Ivan cel Groaznic.

accest criteriu general. Tot aici, și cămașa roșie a țărului funcționează prin nuanța ei în fragmentul respectiv.

Tema aurlui este legată de coroana de sfint și de înveșmîntarea în straie de aur a lui Vladimir Andreievici.

În această privință, cea mai interesantă este tema negrului. Ea e legată în cazul respectiv de moarte, și are la început doar un rol secundar, aproape delimitînd aurlul de roșu. Dar ce se întîmplă în momentul cînd pe Vladimir Andreievici îl amenință moartea? Aici, începe să se redea senzația de moarte. Înainte de zori, oamenii se duc la slujba de utrenie. Ei sînt îmbrăcați în cafane aurlii de sîrbătoare. Treptat, aurlul « e atacat » de rasa monahală și aurlul « mîncat » de culoarea neagră.

Vladimir Andreievici e îmbrăcat în veșminte de țar. Pînă la un anumit moment, țarul poartă o cămașă roșie, de la un moment dat, e îmbrăcat într-o subă neagră. Pe urmă, culoarea aceasta se preschimbă în rasa monahală. Episodul următor, filmat în alb-negru, continuă « tema negrului » cu mijloace de expresie generale. Negrul se împletește cu roșul. Aurlul dispare și apare bolta cerească albastră cu aurlu, ca simbol al celor în numele cărora se petrec toate acestea — ca o atmosferă hotărîtoare stînd mai presus de ceea ce trebuie să se întîmple.

Întrebare: Vorbiți-ne de tema aurlui.

— Această temă este festivă, împăratească. Frescele sfinților cu nimburii, caftele aurlui cu nuanțe de roșu și portocaliu. Veșmintele de țar cu care e îmbrăcat Vladimir în bătăie de joc. Batjocura nu e redată prin culoare, ea e redată prin muzică. Aici, tema foarte mărețată a disputei e redată printr-un cîntec de luptă. Pe urmă, se aude aceeași melodie elaborată ironic, adică se repetă desenul muzical într-o rezolvare zeflemistică; a patra oară, cupletul este fără cuvinte, tema rusească fiind rezolvată de trei saxofone. Astfel, « demascarea » aurlui nu se face plastic, ci muzical. Încordarea ține numai de domeniul expresivității. Aici ajută cu cuvîntul, dincolo — cu muzică.

... Știți că înseamnă un leit-motiv? Cînd Wagner, în *Walkiria* amintește de sabie, se și cîntă tema sabiei. Există acolo în primul act un pasaj în care sabia este împlîntată într-un pom, iar la sfîrșit această sabie trebuie scoasă. Și cînd eroul se apropie de sabie, în orchestră încep să răsunе elemente din tema sabiei. Iar la sfîrșit, cînd el o apucă, tema se aude în întreaga orchestră. Același lucru cu leit-motivul legat de tema lui Wotan și Sigmund. Cînd se jeluiește că a fost părăsit de tatăl său, începe tema lui Wotan. Muzica este « încopciată » pe fiecare element. Wagner a făcut asta admirabil, deși în unele cazuri a împins soluția pînă la absurd. Totuși, este o temă plastică, caracteristică. Pentru soluțiile cromatice, ea va fi foarte primitivă. Ceva în acest gen s-a făcut la « Teatrul mic ». Acolo, tînrul Basmanov e îmbrăcat în albastru sau alb, Maluta în roșu, adică fiecare poartă o anumită culoare. Este mijlocul cel mai primitiv.

Pentru mine e important nu ca Ivan să aibă o rezolvare cromatică de roșu sau negru, ci, ca în anumite momente ale dramei, Ivan cel Groznic să apară într-o soluție cromatică corespunzătoare. La început, el poartă o cămașă roșie. Dar în momentul în care drama trece în stadiul următor, Ivan e îmbrăcat în altă culoare — în negru. Sînt decisive momentele pe care cade culoarea. La început, Vladimir Andreievici poartă roșu cu aur. Cînd însă începe drama, el trece treptat la aurlu. Asta nu înseamnă că fiecare e zugrăvit în culoarea sa și apare numai așa. Aici, tot sensul constă în faptul că, culoarea e legată de temă și nu de personaj. Cînd tema străbate personajul respectiv, el apare în soluția cromatică trebuincioasă. Aceasta e linia tematică a acțiunii...

O voce: Ne-ați spus despre cîntecul de leagăn că muzica corespunde acțiunii actorului la un moment dat. Ne-ați vorbit despre îmbinarea sonoră-vizuală. În sensul obișnuit, ea a corespuns pentru că era vorba de un cîntec de leagăn.

— Nu. Muzica a corespuns stării de spirit, și nu acțiunilor; gîndurilor, și nu acțiunilor; subtextului, și nu acțiunilor.

O voce: Ați spus că muzica corespunde acțiunii actorilor la un moment dat.

— Nu. N-ați priceput ce trebuia. Toată străduința noastră urmărea ca, păstrînd aparența de cîntec de leagăn, ea (muzica) să acționeze, în principal, în sensul dezvăluirii planului doi, a gîndurilor, etc.

Întrebare: Ați vorbit despre muzica care operează cu asociații vizuale. Asta înseamnă că, auzînd-o, în noi se nasc asociații vizuale. Aceste asociații vizuale se rînduiesc pe imaginea vizuală pe care o avem în față. La un moment dat, o vedem pe Starișkaia care-i cîntă fiului ei un cîntec de leagăn. În noi se nasc imagini vizuale care se sprijină pe această priveliște. Ne vom închipui o muzică scrisă absolut invers sarcinilor emoționale ale acestei scene, în expresia lor pur vizuală, — să zicem că are loc scena omorului, iar noi avem pe fondul acestei acțiuni o muzică ușoară, lirică. Teoretic, ne închipuim aceasta. Din pricina acestei muzici, în noi se nasc imagini vizuale. Ele se rînduiesc pe imaginile din ecran și intră în conflict cu ele. Pot fi oare aceste imagini vizuale atît de puternice încît să « stil-cească » imaginile care există pe ecran, iar noi încetîm să urmărim acțiunea care se desfășoară acolo, să începem să gîndim prin muzică? Există exemple în acest sens?

— Voi, de pildă, filmati un om care doarme, iar muzica redă ceea ce se petrece în timpul acesta cu el în timpul somnului, el vîsînd, ca Pimen, bălăii; bătrînul doarme și se aude vîletele luptei. El doarme și se aude furtuna din Kazan. În Povestea despre orașul nevăzută Kitej, există o scenă, *Bătălia de la Kerfenet*, pe care o interpretează orchestra cu cîntina lăsată, fără acțiune.

Înțeleg latura iezeită a întrebării dumneavoastră. Senzațiile nu trebuie să ni le imaginăm vizual foarte primitiv. Dacă, de pildă, în *Cîntec de luptă*, artista începe să se gîndească la Ivan, asta nu înseamnă că ea îl vede în momentul respectiv pe Ivan. Dacă aș fi avut nevoie ea, în momentul respectiv, ea s-a i-aibă în față ei pe Ivan, aș fi recurs la un prim plan: iată-l pe concret prezentul Ivan... Dar ce trebuie să existe în *Cîntec de luptă*? La un moment dat, parcă a trecut o umbră. Iar muzica îmi redă tocmai acest moment de imperfecție concretă...



JEAN NEGULESCU

Magia și misterele cinematografului

(GÎNDURI FUGARE)

În viața mea de muncitor și pârtaș la crearea operelor de artă am spus, ca mulți alții, destule nădădvănii despre cinematograf. Și cu toate acestea, o parte a vieții mele — cea legătură intimă dintre idee și materie — trecutul meu cel mai îndepărtat, prezentul și viitorul sînt irevocabil și definitiv dominate de cinematograful. Datorită sentimentului de siguranță pe care-l oferă această lume misterioasă, mi-am găsit liniștea, echilibrul simțurilor, al speranțelor și al visurilor.

E greu «să faci» un film... În fiecare imagine de film există atîta entuziasm, atîta strădanie intensă de a da tot ce este mai bun în noi, atîta iluzie și bună credință, capacitate de nuanțare personală, o uriașă forță culturală, o unică modalitate de a înțelege realitatea schimbătoare și atîta sublimă tulburare a frumuseții, — tocmai fiindcă dorința noastră arzătoare și născută de a găsi un limbaj încărcat de «aventură» și «surprize» rezidă în răsplata și miracolul pe care le căutăm în viață: beția misterioasă a cunoașterii... creația dragostei.

Prietenul meu, marele și distinsul pictor Bernard Buffet îmi spunea odată: «Înțelesul profund al vieții constă în a trebui să faci. Îl faut le faire». Personal, aș adăuga că cea mai mare satisfacție pe care un artist integru o poate încerca în urma unui efort intens, este aceea «de a face ca alții și de a face mai bine decît ei». Fiește, subscriu fără rezerve crezul plin de demnitate al lui Buffet: il faut le faire.

În mod intenționat am folosit termenii de «aventură» și de «surpriză» vorbind de scopul urmărit în cinematografie, și de eforturile pe care ea le pretinde. Singurul și cel mai dificil factor de care trebuie să se țină seama cînd se face un

film este PUBLICUL. Acestuia trebuie să-i împărtășim logica muncii noastre, acestuia trebuie să-i facem concesii, și de variație gustului acestuia trebuie să ținem seama. Corolarul acestuia, un alt monstru sublim care ne uimește, ne surprinde, ne copleșește prin tainele sale încă necunoscute. Într-un totu este APARATUL DE FILMAT, CAMERA. Nu există creator de geniu sau profesionist, orișcât de ilustru, care să-și poată da seama, chiar în cele mai avîntate visuri ale sale, de surprizele și tainele pe care le ascunde această cutie mecanică.

Singurul lucru de care se temea Marilyn Monroe, chiar în plină glorie, era camera. Ori de cîte ori trebuia să se prezinte în fața obiectivului, se simțea insuficient de pregătită, lipsită de bogăția talentului și a cunoștințelor... De multe ori, preparativele pentru turnarea unei scene erau terminate, dar Marilyn găsea totdeauna un motiv de a amîna înfrînirea cu obiectivul, adesea chiar pentru ore întregi. Invoca fle neasimilarea replicilor, fle machiajul neizbituit, coafura neadecvată, nuanța nepotrivită a unghiilor, toaletele care trebuiau schimbate... Aceste scuze prea puțin plauzibile îi accentuau sentimentul nesiguranței. În timpul turnării filmului Cum te poți căsători cu un milionar — prima comedie de moravuri pentru cinematograf, care pe atunci reprezenta un procedeu cu totul nou — am pierdut ore întregi privind-o cum își refăcea de sute de ori conturul buzei inferioare. A trebuit de nenumărate ori să intervin îndurîndu-i sensul unei fraze. De neînsușite ori a trebuit să-i demonstrez modul cel mai firesc de a umbla. Într-o încăpere aglomerată și cum trebuie luat în mîna un receptor sau, pur și simplu, cum trebuie să ții receptorul la ureche. Pentru Marilyn toate acestea păreau niste tragedii de neînlăturat asemenea unor porți pe care te temi să le deschizi, înfricoșător de ostile. Și totuși, în fața acestui tiran — CAMERA — totul se schimba dintr-odată, începea să se desfășoare cea mai frumoasă poveste de dragoste — o poveste nimănui cunoscută pînă atunci, nici măcar profesionistilor cinematografului sau amatorilor entuziaști care-i urmăreau desfășurarea. Abia după ce se încheia montajul și filmul era proiectat în întregime, cu toate componentele lui, îți dădea seama de acea unică aventură, de acel miracol singular care era Marilyn...



Desene de
JEAN NEGULESCU

O asemenea magie a fost și este CAMERA: o mie de nebănuite umbre în modelarea și lumina unui chip, o mie de gradații în intensitatea unei înțelegeri profunde, a percepției unor gânduri și sentimente, o mie de viziuni nelimitate, care se deschid deodată spre o mie de lumi, desfășurîndu-și imperiul lor de adevăruri și de spații, sau stingerea acestor lumi, ca efect dramatic. Există mii de posibilități de a da obiectelor neînsușite a mișcare ritmică, de a recrea un moment, un loc, o epocă, pentru a fi le putea apropia și identifica. Acest monstru sublim a creat, dar a și distrus. Abuzul « nărilor valuri », lipsa de modestie, au risipit multe vise, au distrus talente și chiar oameni de sigură meserie. Cinematograful e suficient sieși. Un film trebuie construit în întregime pe o imagine, nu pe un dialog. În teatru, cuvintele creează situații, în cinematograful — situațiile dau naștere cuvintelor.

La începuturile cinematografului, ne bazam exclusiv pe educația noastră scenică. Interpretarea actorilor ni se părea firească sau, așa socoteam cel puțin, ca de la sine înțeles felul lor de interpretare pentru a transmite o iluzie dramatică. Dar și cinematograful se lăsa cîlăuzit de teatru. Cu alte cuvinte, aveam de-a face în continuare cu scena, văzută însă printr-o lentilă capabilă să însușească obiecte familiare.

Printr-o răsturnare logică a educației publicului, cinematograful își extinde influența asupra scenei, și chiar dincolo de ea, asupra picturii, sculpturii, dansului și chiar a literaturii. Înzestrat cu o putere de necrezut, cinematograful vorbește un limbaj nou, atât de bogat și de complex, încît nu sîntem în stare să-i epuizăm resursele și posibilitățile.

Cinematograful a depășit cu mult scopul întrevăzut de cei care l-au creat și dezvoltat. Tendința naturală era de a interpreta cinematografia prin prisma unui domeniu pe care individul îl studiasă mai mult și îl înțelegea mai bine. Cel mai mult



considerau cinematograful ca pe o artă subordonată teatrului. Alții îl anexau muzicii, iar alții artelor plastice în general. Intruct eu însumi, în cea mai mare parte a vieții, am fost pictor, mă număr printre aceștia din urmă. Consider și acum că văzul este acel simț prin intermediul căruia filmul ne captează de la început atenția; o educație plastică ne va pregăti temeinic pentru înțelegerea lui și va mări posibilitățile de a dramatiza o atmosferă, de a obține un efect prin imagine, lumină, variații de lumină, umbre și culori. Aceasta înseamnă un tot. Cinematograful nu este deci nici pictură, nici sculptură, nici arhitectură, nici dans, după cum nu e nici muzică, teatru, literatură sau fotografie. Este cinematograf. El le dă trup tuturor, le conduce și le armonizează pe toate.

De curând am asistat la un festival al filmului străin. M-a uimit marea interes manifestat pentru cinematografie în diverse țări și ceea ce actorii simt și vor să exprime: moarte, urlenie, vulgaritate, izbitoră lipsă de gust, considerații grosolane asupra artei, dragoste, propagandă, care toate par a fi scopul constant și compozit al tineretului de azi. Producțiile Hollywood-ului au fost privite ca demodate, copilăroase, imorale, cu toată perfecțiunea lor « făcută ». Din nefericire, simpla existență a Hollywood-ului, starea de spirit care domnește acolo, în mijlocul comunității lui, face dintr-o dată ca el să devină marele « ticălos ». Iată deci cea mai bună tîntă în care se poate lavi și în consecință, se pot arunca mereu insulte, critici, pietre și săgeți. Și totuși, eu iubesc Hollywood-ul.

Hollywood-ul nu m-a dezamăgit niciodată. De cînd îl cunosc, el a reprezentat pentru mine locul unde mi-am dorit să ajung. Să nu credeți că nu am vizitat mereu la așa ceva. Am vizitat necontenit, încă de pe vremea cînd eram doar un copil aorecare, în Europa sau chiar atunci cînd am fost un mare amator de film. Așa cum sînt și acum. Și . . . cum cred că voi continua să fiu. Asemenea unui copil pe care cinematograful îl uimește, mă descopăr și azi cuprins de venerație în fața unei noi celebrități a cinematografului. Aș fi în stare să parcurg kilometri întregi ca să pot vedea și întîlni această celebritate !

Pentru mine, cei de la Hollywood înseamnă niște oameni uimitori. Și azi cred la fel. Îmi plac pentru că sînt autentici — deși uneori fac impresia că nu sînt — pentru că par desprinși din paginile unei povestiri închipuite.

La Hollywood — o mică suburbie a celui mai mare oraș al Americii, Los Angeles, — totul se petrece repede: avere, faimă, prăbușire, dragoste și ură. Este un oraș al extremelor, al contrastelor și al banalităților, al frumuseții și al urîteniei, al talentului și al mediocrității, un oraș generos cu cei necunoscuți și bogat în năstrușnice competiții. Un oraș copleșit de singurătate, dar totodată un oraș cu mulți oameni harnici și inspirați . . .

Dacă Hollywood-ul n-ar fi fost așa cum este, n-ar fi primit aceste cioburi de imagini ale mele. Și cînd prima mea încercare s-a soldat cu un eșec, Hollywood-ul n-ars de mine, ci mi-a oferit o doua.

Mi-au trebuit mulți, mulți ani ca să devin tînr . . . Hollywood-ul mi-a dat tăria morală și prilejul să fac ceea ce am vizat totdeauna să fac: să fiu regizor de film. Dar mai presus de toate, Hollywood-ul m-a făcut să văd și să înțeleg.

Jean Cocteau spunea odată: « Cu cît sînt mai multe lumînări în tortul de aniversare, cu atît mai greu le poți stinge dintr-o singură suflare ». Și cu toate acestea datorită șanselor pe care mi le-a oferit Hollywood-ul, datorită muncii mele, sînt astăzi mai tînr decît eram acum 25 de ani.

Mă veți întreba ce este un regizor de film, ce trebuie să știe, ce calități trebuie să posede? Autoritate? Spirit de conducere? Înțelegere? Siguranță de sine? Toate acestea, dar și multe altele încă.

Regizorul este un coordonator al emoțiilor vizuale. El are darul de a alege ce e patrivit, neobișnuit, esențial. El are intuiția de a selecta și de a se apropia de o situație obișnuită, banală, dintr-un unghi nou de vedere, în așa fel încît să trezească interesul spectatorului, să-l captiveze. Regizorul folosește cuceririle tehnice fără ca măcar acest lucru să fie băgat în seamă. El știe să dea indicații și să transforme interese personale în experiențe cu valoare de interes general. Te face pe tine spectator să scrii și să joci împreună cu actorii. Te face să vezi, să simți și să înțelegi. . . E medic și avocat diplomat și tiran în același timp, dar și victimă și vrăjitor. Mai presus de orice, însă, el are un instinct pe care l-a căpătat treptat cu ochii deschizi prin viață și cu o neopoltită sete de a trăi. Sînt attea lucruri care trebuie aflate. Trebuie să știi să-l ajuti pe scriitor, pe actor, pe garderobieră, pe operator, pe inginerul de sunet, pe agentul comercial și pe cel de publicitate, pe recuziter, pe producătorul filmului, și trebuie să-l ajuti pe fiecare în parte. Ori de cîte ori se iese o greșală, regizorul este imediat de față ca să spună ce trebuie făcut, să dea răspunsuri, să ia hotărîri. Trebuie să știe totul . . . Ultimul care părăsește echipa, Regizorul trebuie să știe ce vrea și, totuși să aibă instinctul de a păstra, de a folosi și de a modifica neprevăzutul. El trebuie să știe că cinematograful — un echipament tehnic — este un intermediar între o « lume poetică » (plină acum necunoscută nouă) și « idee ». El înregistrează cu o desăvîrșită exactitate, toate tainele acestei legături intime.

Considerînd cinematograful drept o colaborare între știință și poezie, între lumea materială și spirituală, în care spațiul invită timpul să se proiecteze pe o îngustă bandă de film — cine ar putea spune cum și în ce măsură acest mijloc de expresie va influența lumea noastră nouă? Acest mister este cuprins în miracolul pe care-l numim: CINEMA.

Vedeți, așadar, că și eu pot spune tot atâtea năzdrăvnii despre cinema, ca oricare altul.

Madrid, iulie 1965

Exclusivitate Secolul 20



MIRCEA ALEXANDRESCU

Veneția 1965

Întîlnirea cinematografică venețiană are tradiție. Punctul ei de prestigiu este ținuta intelectuală care, cu timpul, (anul acesta a avut loc al de 26-lea festival, s-a încheiat tot mai mult) iar în versiunea 1965 urma să devină chiar riguroasă, de principiu. Condiția lămură a participării unui film la competiția venețiană fiind trecerea lui cu succes prin fața unei comisii de preselectie mai urma, de astă dată, ca pelicula să se încadreze și în ceea ce organizatorii au precizat a fi « cele mai interesante și reprezentative tendințe în filmul actual ».

Astfel țelul întîlnirii statornic, existau toți sortii să se producă o competiție de valori urmînd a se impune ceea ce ar fi înfățișat într-adevăr realizarea sau realizările de cel mai mare interes și de cea mai înaltă ținută artistică din toate genurile filmului în lume.

Principii și realități

O dată stabilite însă jaloanele întrecerii, perioada pe care aș fi tentat s-o numesc poetică a festivalului a și luat sfîrșit prin însăși activitatea preselectiunilor, chemați să stabilească cine va lua parte la cursa finală, adică la festivalul care avea un juriu prezidat de Carlo Bo. În această fază a întîlnirii s-au produs cred și principalele erori care au dăunat profilului proclamat de organizatori, chiar înainte debutului propriu-zis al festivalului. Căci pe de o parte s-a opus o exigență extremă realizărilor unor personalități marcante (de pildă lui Fellini al cărui ultim film — și primul în color — „Julietta și fantomele, n-a fost selecționat să reprezinte Italia în competiție ci îngăduit doar ca „Invitat în afara ei“). Neașteptată severitate față de Fellini a fost de-a lungul festivalului sursa a tot felul de fricțiuni și

speculații care au culminat cu retragerea peliculei de către autorul ei chiar și din această participare onorifică la care fusese redusă. În acest fel filmul nu a putut fi văzut de nimeni nici în ultima zi cînd toți mai păstrau speranțe.

Pe de altă parte această exigență s-a produs concomitent cu o extremă și greu explicabilă indulgență manifestată față de un film cu trei camere în Manhattan al lui Marcel Carné. (o melodramă ce folosește toate poncele genului ajungînd la paroxsim și hilar) a cărei selecționare a surprins în genere deși trebuie spus că nu a fost singurul prilej de surprindere în fața neconcordanței cu principiile și rigoarea proclamate. (Slăbiciunea filmului a surprins cu altă mai mult cu cît opera literară de la care a pornit este un prețuit roman al lui SIMENON).

Tendințe și identificarea lor

În general după stabilirea scopurilor și principiilor de lucru, selecția s-a produs după criterii care par a fi dublat principiile, fiind adesea divergente față de acestea. Pentru că pe lîngă unele pelicule ce se pot înscrie în aria unor tendințe cinematografice au fost aduse altele, între care filme ale unor veterani reînforși pe platouri ca de pildă Marcel Carné și Dreyer sau ale unor regizori mai tineri care experimentează în afara unor tendințe sau chiar ferindu-se a se angaja.

Juriul festivalului a fost larg încurajator pentru o trecută victimă a competițiilor festivaliere venețiene — Visconti, și faptul că a recurs la acordarea unui premiu menit să răsplătească întreaga operă a cunoscutului cineast italian dovedește destul de debila încredere pe care judecătorii din acest an au avut-o în Stelele Ursei, pelicula cu care realizatorul Obsesiei, al lui Rocco sau al Ghepardului etc. s-a prezentat de astă dată în competiție.

Marele premiu

sau Leul de Aur a fost deci atribuit lui Visconti. Dar și cu aceste onoruri filmul Stelele Ursei nu a fost și credem că nu va fi ferit de reproșuri. În primul rînd pentru faptul că vînd să reediteze în termeni moderni tragedia Electrei, Visconti s-a mulțumit sau n-a izbit decît să pitească și să cultive echivocul și incertitudinile preferînd să lase spectatorilor chiar și alegerea ipotezelor conflictuale, a adevărului sau adevărilor posibile din canavava dramatică a acestui film. Numai că și această alegere este într-un fel închisă într-o orie ce nu cunoaște decît ipotezele coloniei, morbidității sau incestului. Pe scurt: Sandra, Electra modernă (interpretată de Claudia Cardinale) se întoarce din Elveția, de curînd căsătorită, împreună cu soțul ei (Michael Craig) spre a lua parte la ceremonia punerii unei pietre comemorative în cinstea tatălui ei — un savant evreu ucis de naști. La Volterra, un superb palat al cărei coproprietar este, își reîntîlnește fratele (Julien Sorel) de care o leagă o ciudată afecțiune ce poate fi privită și ca un incest. (La o conferință de presă ținută după prezentarea filmului, Visconti s-a ferit să facă precizări în legătură cu acest aspect, mulțumindu-se a spune că ipoteza unui incest ar putea fi o versiune la îndemîna mereu neobositei opinii publice care se grăbește să interpreteze totul.) Cert este însă că dezvoltările, într-o măsură dramatică dar nu tragică, ale acestui film se produc atunci cînd soțul începe să privescă suspicios neobișnuit și greu explicabilă tandrețe dintre frate și soră iar „opinia publică“ îi furnizează unele precizări despre o curioasă perioadă din adolescența celor doi.

Acesta ar fi un film al conflictului. Cel de-al doilea dar mult mai palid decît primul, o opune pe Sandra propriei ei mame față de care manifestă răceală și

aversiune, pătrund a-i reproșa grave păcate săvârșite. Tot Visconti, la aceeași conferință a căutat să acrediteze ideea că, «a opinia publică» ar considera-o cumva vinovată de un denunț către naziști a căror victimă a fost sora ei. Dar și aici lipsește credibilitatea sau mai bine zis marile fapte și acte, totul fiind lăsat la voia buneii interpretări a fiecăruia.

Întă deci că Electra modernă a lui Visconti este victimă nu a unor grave situații dramatice, nu este împunată de puterice simptome și dorințe de adevăr, ci tocmai de vaste incertitudini. Nu contestă nimeni că așa s-ar putea naște o tragedie, mai ales modernă, dar în cazul de față încercarea nu credem că a atins acuitatea, vibrația maximă și emoția superioară. Pe de altă parte filmul alunecă încet-încet spre o desfigurare teatrală care pară exteriorizează și mai mult transpunerea datelor conflictuale păstrind și chiar dezvăluind în schimb, o singură și imensă calitate: folosirea decorului natural oferit de palatul de la Volterra, în plină ambiție etruscă. Ici se văd calitățile de regizor de teatru, de aleasă sensibilitate ale lui Luchino Visconti precum și o rar înțelinită știință a creării atmosferei ce pare să anunțe grave desfigurări.

Festivalul venețian s-a bucurat însă de prezența a două filme care răspundeau în cea mai mare măsură țelurilor fixate de către organizatorii lui, adică de a reprezenta tendințele cele mai interesante din cinematografie. Este vorba de două filme care prin structura, concizia și adâncimea lor anunță

Filmul de miine

Unul din acestea, Simion în deșert realizat în Mexic de către cineastul spaniol Buñuel a concurat la premiile venețiene obținând unul de categorie secundă. Celălalt al lui Alan Schneider intitulat parca simbolic Film a avut numai un statut de invitat onorific. Ambele ridică însă, la un nivel filozofic prin unghiuri de vedere proprii, dezbaterea privind existența umană și prin aceasta au dominat înfrînarea venețiană.

Simion în deșert este un film de 42 minute care de la bun început și inexplicabil a fost considerat drept neterminat, poate din pricina faptului că nu se prezenta în lungimea clasică pe care o aveau și chiar o depășeau alte pelicule. Buñuel a pornit de la genul de autoilogare. În tot acest timp el este încercat de numărăte ispite și chinat de nesfârșite suferințe. Ascetul lui Buñuel este proiectat de operator, despre a cărui faimă nu trebuie să mai vorbim, figurându-l, într-un cadru profund dramatic și de o mare expresie plastică ce amintește deseori de frescele lui Michelangelo. El are chip de martir ce-și păstrează însă o totală luciditate și o detașare plină de ironie la drept tututor și chiar de autoironie. Contemplarea pasivă a existenței, luptă dreaptă concept de viață, este pusă la zid de Buñuel care pare că ar vrea să demonstreze că viața trebuie trăită și nu privită din afară — aceasta fiind una din tezele filmului. Buñuel nu ferește de ascuțitul satirei lui nici gestul ascetic al lui Simion și nici universal satanic (așa cel puțin îl înfățișează aici) al existenței obișnuite, întrucât în peliculă printr-o secvență finală ce are loc într-un bar de noapte din New York unde se twistează frenetic în timp ce martirul coboară de pe coloană — dar parca din înalturi nedefinite — să-și ca pipă în gură și bea whisky într-un derutant echivoc dintre această și apusul ei.

Dimensiunile existenței par a fi fost fixate de Buñuel între decadență și puritanism. Evident cineastul nu se atacează nici unei ci se mulțumește doar să le arate chipul într-un fel magistral.

Alan Schneider s-a bucurat de un scenariu deosebit, scris de celebrul dramaturg Samuel Beckett care de fapt nu are structura unui obișnuit scenariu ci este un text de sugestie oferit unui regizor și unui actor spre a-i da viață pe peliculă. Film, căci acesta îl este numele, are la bază o idee pe care dramaturgul irlandez a dezvoltat-o în bună măsură și în piesa «Ce zile frumoase!» de mare succes. În Film, un băiețel (interpretul este Buster Keaton) alegea pe străzi cu ultimile lui forțe lăvindu-se și pătrund derutat de tot ce-i iese în cale (putem citi în această teză de universului exterior potrivit dar și o începutului de dezagregare lăuntrică a personajului) spre oada lui de unde alungă orice urmă de viață: clinele, pisica, acoperă cu o cârpă colivia popagalului și rupe astfel orice fel de prezență vie sau contact cu restul lumii spre a aștepta moartea. Scoate un pachet de fotografii — toate amintirile lui — pe care după ce le contemplă o vreme, le rupe. Rămăsese cu sine însuși și rotindu-și privirea prin acel al începutului cu care mai poate să vadă, se oprește pironit în fața unei oglinzi unde, deslușindu-și propriul chip, se înspăimântă.

În această peliculă care nu ține mai mult de 20 de minute există o concentrație de mijloace artistice pe care numai un film alb-negru (și poate numai interpretat de un actor cum este Keaton, de o mare expresie a gestului și mimicii) o poate realiza. Descoperim aici și ideea altă de des reluată de Beckett, a violenței din afara omului ca și obsedanta revenire asupra singurătății lui cosmice, iar în Film planul fugii din lume este continuat de acela al fugii de sine.

Aceste două pelicule au înfățișat în mod evident un important capital al festivalului. Cel de-al doilea l-ar constitui filmele închinat tinereții, într-adevăr tendință concretă în lumea cineștilor. Aici ar trebui reținute două realizări: una aparținând regizorului sovietic Kutiiev. Am douăzeci de ani și a doua unui regizor cehoslovac Milos Forman, prezentată sub numele Dragostele unei blonde. Kutiiev a încercat să redea portretul cit mai real al unui tânăr din societatea lui, descriându-l fără nici un fel de sablon sau rețetă dogmatică ci călăuzindu-se probabil după ideea pe care o măturase la conferința sa de presă, anume că fiecare generație își are propriul ei unghi de vedere asupra existenței și menirii sale. În primul rând filmul pune această întrebare tinereții dar pare că și răspunde într-o măsură cel puțin prin felul cum caută să portretizeze clișee tinerei considerați obișnuiți dar care sînt totuși destul de neobișnuiți. Întrebările sînt puternice. Răspunsurile mai puțin puternic lăsînd chiar sentimentul că realizatorul e mulțumit să poată formula întrebările.

Milos Forman s-a preocupat să investigheze mai mult latitudine afectivă a tinereții în filmul său care se face evident mai ales printr-o interpretare aleasă, asigurată de doi actori foarte tineri: Hana Brejkova și Jaroslav Papoušek.

Ritmul filmului este alert, situațiile primate cu umor, ironie și chiar amărăciune pentru că nu se dezvăluie și unele aspecte dominate de cinism iar regizorul ar vrea să provoace o mai mare responsabilitate a tînrului față de gestul activ. Acestea sînt însă velleitățile peliculei plină de atracție și vervă a lui Milos Forman care pare a se feri și el să recomande niște soluții la situațiile pe care le-a înmănușat.

La festivalul venețian a fost prezentată o serie de alte filme dintre care cel mai plin de merite ar fi acela al lui Kurosawa denumit Barbarosa, o foarte caldă pledoarie pentru umanism și pentru omie, ilustrată printr-o mică poveste intimă plină în plină societate feudală; un medic se străduiește să cultive relații de prietenie și căldă înțelegere între el și bolnavi cu toată existența unui climat neplăcut. Kurosawa, de astă dată pornit pe o dimensiune academică și clasicizantă, reușește să portretizeze impresionant mai ales prin caracterul pe care interpretul lui Barbarosa îl conturează.

Controversa

continua poate și astăzi în cercurile de cinești în privința a două filme aparținând unor regizori americani, Lionel Rogozin și Arthur Penn.

Filmul lui Rogozin, *Bune vremuri*, minunate vremuri și-a propus să pledeze problema responsabilității generale față de soarta păcii, ilustrând-o cu secvențe din jurnale, documentare sau scurt metraje descoperite prin arhivele din întreaga lume și conținând manifestări sociale care ar da la iveală o ușurință în comportarea oamenilor față de o atît de grea sarcină. S-a discutat în ce măsură această peliculă se poate numi film (dată fiind structura ei eteroclită de film de montaj) și în ce măsură este artistică pledoaria pe care o face Rogozin. Evident este însă un singur lucru și anume că filmul nu a reușit să aibă un caracter fluent și convingător, rămînînd o alăturare de secvențe: comentariul regizorului se dovedește a fi prea anemic spre a le lega și a le da un caracter unitar.

Cît privește filmul lui Penn, *Un oarecare Mickey*, el este o concretă rezultantă a unor influențe diverse, de la Kafka, trecînd prin Eugen Ionescu, și preluînd o anume luciditate crudă, atît de specifică dramaturgiei lui Edward Albee. În stilul cinematografic se simte de asemeni influența lui Fellini materializată prin atît de pregnantă și mereu prezenta angosă a autorului proiectată în atmosfera filmului. Eroul nu este nici un răzvrătit și nici un tîndr furios ci un neliniștit, un obsedat, pentru care existența cotidiană este un coșmar. Această latură este bine condusă în film dar cu greu s-ar fi putut deslîșa, de la bun început, cauza obsesiei și angoselor. Regizorul o fiint să orate că urmările machortismului sînt destul de puternice înăd și că pe plan psihic ele pot duce la asemenea denaturări. La conferința de presă această explicație a apărut plauzibilă, dar filmul nu izbuteste să o facă evidentă.

În general premisele acestui festival internațional cinematografic au fost laudabile. Au fost invitate pelicule considerate a reprezenta diverse tendințe (chiar dacă ulterior în vizionare ele nu aveau prea multe conținuturi cu direcția pe care fuseseră prezumate a se afla). Organizatorii au făcut posibilă proiectarea unor filme care s-au bucurat de prețuire sau disprețivă cu dat naștere la discuții ample. În ultimul an sau care au dobîndit premii cu prilejul altor festivaluri. Și dacă amintim că înțînirea venețiană s-a deschis prin proiectarea filmului lui Allio, după o schiță de Brecht, Bătrîna doamnă nedemnă, că a existat o retrospectivă a filmului german din perioada republicii de la Weimar, că reputatul teoretician de film Aristarco a condus o masă rotundă închinată problemelor de comunicare a imaginii cinematografice și că s-au putut vedea de asemenea scurt-metraje interesante, putem conchide pozitiv în ce privește seriozitatea scapului cultural propus de organizatorii festivalului. Partea mai puțin reușită a înțînirii se explică prin înconsecvența cu care s-a procedat în alegerea, fie chiar la premierea unor filme, de astă dată făcîndu-și loc în aprecierea estetică și unele slăbiciuni sau poate alegeri convenționale.

T. CARANFIL

convorbire cu **RENÉ CLAIR** despre prezentul și viitorul cinematografului

— Se vorbește intens astăzi — l-am întrebat pentru început — despre o așa-zisă criză a cinematografului. Care este părerea dumneavoastră?

— Criză? Dar cinematograful este în criză de cînd îl știu! Astăzi poate ceva mai mult ca în trecut, pentru că publicul are la dispoziție multe alte distracții: televiziunea, automobilul... Causa esențială a crizei nu trebuie căutată însă înăd ci în cinematograful însuși. Sînt prea multe filme plicticoase, ce s-î facil! Sînt prea puține comedii.

— Este și părerea publicului — adăugăm.

— ...dar nu și a criticilor — continuă cineastul cu un zîmbet. Criticii preferă filmele plicticoase, așa s-ar părea. Și de aci, divorțul accentuat dintre public și critică.

— Există totuși mari cinești — Eisenstein, Griffith, Vidor, Pabst — care s-au realizat în cinematograful fără să turneze comedii. Sau iată cazul lui Stroheim care a făcut una singură — « Văduva veselă » — pe care a renegat-o toată viața.

— Asta nu demonstrează nimic. Temperamentele artistice fiind variate, vor exista, firește, autori dramatici și autori comici. Nenorocirea începe de la faptul că autorii comici sînt în cinematograful mai puțin numeroși. Priviți istoria cinematografiei: marile comedii sînt mult mai rare decît dramele. Nu mi-am explicat, de pildă, niciodată, de ce Franța care a furnizat scenei sute de comedii în secolul trecut a dat cinematografului atît de puțini autori comici. Și pe urmă eu nu identific noțiunea de « film plicticos » cu cea de dramă. După părerea mea, realizările cele mai desăvîrșite ale dramaturgiei universale sînt Oedip și Hamlet. N-am văzut niciodată un om care să părăsească sala în timpul reprezentării acestor piese. De ce? Pentru că înaintașii noștri Sofocle și Shakespeare știau să povestească o istorie în mod captivant. În mod analog, există și în cinematograful drame admirabile povestite...

— După cum înțînîm și comedii plicticoase.

— Poate, numai că mult mai rar!

— Este adevărat că în general comedile sînt gustate de public. Citeadată se investe însă și o contradicție între succesul comercial al unui film și valoarea sa artistică.

— Antinomia aceasta dintre «filmul comercial» și «filmul de artă» îmi pare o problemă născută. Spuneți-mi, după părerea dumneavoastră Goana după aur este un film comercial sau o reușită artistică? Se știe că Chaplin a reușit cu acest film un excepțional succes comercial. Cine însă a putut contesta pe această bază valoarea artistică a capodoperei chapliniene? Aș vrea să mă înțelegi bine. Eu nu afirm că publicul e un judecător care are întotdeauna dreptate. Nu spun asta! Se întâmplă ca publicul să facă un succes de casă și dintr-un film prost. Miraculos în cinematograful mi se pare însă tocmai faptul că adevăratele filme mari reușesc să obțin același succes ca și unele filme proaste. Între filmele bune și cele proaste există — așa spune — un raport analog cu acela dintre marea literatură și gazetăria de mare tiraj. Dumneavoastră știți că acest tip de gazetărie se practică în mod deliberat pentru a vinde cel mai mare număr de exemplare. Ei bine, n-aveți dect să vă imaginați că acest tip de ziare ar fi scris de oameni ca Sartre. N-ar fi oare miraculos dacă un asemenea ziar ar reuși să-și păstreze tirajul? Dar tocmai un asemenea miracol se petrece în cinematograful lăsat de ce eu resping punctul de vedere după care valoarea artistică a unui film l-ar anula succesul comercial. Este un punct de vedere fals, o născocire a cinecluburilor de la noi.

— V-ați numărat totuși, cîndva, printre fondatorii mișcării cinecluburilor...

— Este exact! Pe vremea în care le-am format noi, atunci în anii 20, ele erau utile. Mi-e teamă însă că astăzi nu fac dect să divizeze publicul în categorii diferite.

— Poate că membrii cinecluburilor de azi, reprezintă embrionul marelui public de mline...

— Nu se poate niciodată prevedea evoluția gustului spectatorului. Prietenul meu Cocteau spunea: «Moda este ceea ce se demodează!» Pe vremea cînd eram și eu tînr și constituiaam — la rîndul meu — uraul valii al ocele generații, detestam, împreună cu întreaga elită artistică, filmele lui Feuillade. Pe atunci îl priveam cu superioritate, îl disprețuim arta, ne preocupau doar căutările noastre estetice complicate. Cinecluburile contemporane consideră însă o cinste să-l reprezinte pe Louis Feuillade, căruia critica îl admiră abia acum simplitatea și spontaneitatea. Cît despre căutările noastre, cine se mai interesează astăzi de ele?

— Și totuși explorările acelea au avut rolul lor în progresul artei ecranului. E adevărat că n-au fost gustate de către public, dar credeți cumva că acesta caută în filme inovația?

— De ce nu? Publicul detestă inovația numai în cazul în care nu se adresează lui. Filmele în care am inovat cel mai mult, filmele mele «revoluționare» din punct de vedere estetic: *Scopacopierile* Parisului, *Milionul* — au avut și cel mai mare succes de public.

Inovația trebuie să fie de asemenea natură încît chiar dacă nu e înțeleasă și recunoscută imediat, trebuie să fie admisă. Să ne referim din nou la Chaplin. Cînd publicul a văzut *Opinia publică*, n-a înțeles dintr-o dată importanța revoluționară a procedurilor artistice pentru prima oară încercate acolo. Dar asta nu l-a împiedicat să admită filmul, fiindcă Chaplin nu propunea enigme. Chaplin probabil că nici n-a vrut să fie nou. El, pur și simplu, a fost! Se tot vorbește astăzi despre avangarda din cinematograful. Un cuvînt inventat pe la începutul secolului de către negustorii de tablouri pentru a-și plasa mai lesne marfa, o etichetă facilă la adă-

postul căreia poți într-adevăr vinde orice. Avangardă adevărată este — după părerea mea — cea care ignoră că este avangardă. Istoria n-are dect să-i dezvăluie mai tîrziu valoarea. Nu cunosc nimic mai ridicul, dect un cineast care declară: vreau să inventez, vreau «să fiu avangardă». Aici, însă, numai istoria poate avea cuvîntul hotărîtor. La urma urmelor, cine știe? Poate că va fi ariergardă, nu avangardă...

Dealtfel, în artă nu se inventă niciodată nimic — se continuă doar și se modifică ceea ce a existat înainte. Și noi, cei din anii 20, ardeam de dorința să schimbăm totul. Pe vremea aceea, însă, artele tradiționale păreau îndreptate în direcții tot mai specializate, se adresa unui cerc mereu mai îngust de inițiați. Noi vedeam în aceasta o anihilare a artei. Cinematograful n-avea apărut ca o salvare, ca o veritabilă noutate. Nu era vorba de a lucra pentru clișee amatori de pictură sau de literatură, ei de a treabă mult mai importantă: să faci artă de valoare pentru cît mai mulți. Așa gîndesc și astăzi: o artă nu se face pentru artiști, un bun film nu se face pentru cinești, ci totul este, trebuie să fie, pentru marea public. Sînt întrebate adesea ce gîndesc despre «noul cinema». E drept că epoca noastră se arată avidă de noutăți, dar revoluțiile artistice îmi par mai mult aparente dect reale. Am mai spus și voi repeta că în artă se continuă mereu o tradiție, că nu există rupturi totale. A murit oare neorealismul? Urmăriți cu atenție cinematograful italian, și-l veți vedea cum se topește în ceea ce l-a urmat.

— Și totuși, chiar și în cinematograful francez există manifestări specifice ultimilor ani: filmele lui Resnais, «cinematograful adevăr»... Că gîndiți despre ele?

— Ce este acest «ciné verité»? Cinematograful adevăr, imagine nemijlocită a realității nu poate exista din moment ce între obiect și subiect opere ca intermediar aparatul de filmare. Se pot face desigur admirabile documentare în genul în care lucra Flaherty, dar explicați-mi unde e noutatea? Cît despre filmele lui Resnais, am impresia că el se îndreaptă prea mult către întrebarea cuvîntului. Tocmai pentru că sînt și scriitor, nu-mi place literatura în cinematograful. Amestecul de literatură și film care încearcă uneori, astăzi, să se dea drept artă cinematografică nu mă convinge. Mă tem că asemenea extreme n-au realitate cinematografică și — în general — nu mă interesează extremele.

— De ce ați optat — în cazul coproduției româno-franceze — pentru comedia istorică?

— Faptul că comedia cu subiect contemporan, care solicită o realitate precisă, comedia istorică îmi lasă mai multă libertate în jocul comical și fanteziei. Nu trebuie să uitați că subiectul Serbărilor galante este războiul și pe o asemenea temă gravă e greu să-i mai faci să rîd pe oamenii de azi. Comedia puțin satirică, puțin romanească, filmul își va situa acțiunea în secolul XVIII, altă de deparat realităților noastre. Asediile erau în războaiele acelei epoci foarte frecvente. O armată se fortifica într-un oraș iar alta îl impresura așteptînd ca, împins de foame, înamicul să capituleze. Ideea Serbărilor galante mi-a dat-o un fapt istoric: în ajunul epocii napoleoniene, în timpul unui asemenea lung asediu, un general a avut ideea de a organiza în fiecare seară cîte un concert pentru a menține ridicat moralul luptătorilor. Și în filmul nostru asediul va fi purtat cu multă politețe, grație, și chiar acompaniat de muzică. De aproape zece ani reflectez pe marginea acestui subiect. În acest răstimp, scenariul a cunoscut variante succesive. Era la început un amestec amuzant de război și teatru pentru că păstrîndu-și personajele, povestea să capete trestie profundizme și accente de satiră anti-războinică. Acum, iată, o filmăm...

— Și cum vă simțiți la Buftea?

— Sînt entuziasmat de posibilitățile excepționale pe care le oferă studiourile românești. Nu cunosc în altă parte, în Europa, un studio care să asigure asemenea condiții de lucru. Aveți un mare avantaj: în Occident, studiourile sînt construite foarte aproape de oraș și cum terenurile din jur au fost invadate de construcții, nu se poate filma în imediata lor apropiere. Aici însă am putut construi exteriorul chiar înfing platou. În alte condiții, ploaia ne-ar fi condamnat la o zi pierdută. Aici n-avem decît să ne mutăm din exterior pe platou, și fără să irosim mîcar o oră trecem la filmările Interioare. E un mare avantaj!

— Dumneavoastră dați o mare importanță pregătirii minuțioasă a turnărilor. Unii spun însă că o asemenea pregătire primejduiește spontaneitatea muncii de creație.

— Ce înseamnă spontanitate? Încă una din clovniile «cineclouburilor»! Actorul nu inventează niciodată, el interpretează. Regizorul trebuie să adapteze, în timpul filmării, actorul la rol și rolul la actor. Aici poate într-adevăr interveni spontanitatea. Dar cine v-a spus că așa fi pentru pregătirea prealabilă a întregii munci de turnare?

— Afarismul dumneavoastră: «Scenariul fiind scris, filmul a fost terminat. Rămîne doar turnarea...» — este doar bine cunoscut.

— Eu n-am spus niciodată așa ceva. A fost o pură invenție a gazetărilor, care a avut succes. Luați scenariul Serbărilor galante și căutați acolo o singură indicație tehnică, de plan, de unghi, de mișcare a aparatului. N-a veți găsi! Firește, ca toți autorii, gîndesc temeinic dramaturgia filmelor; punerea în scenă o rezolv însă pe platou...

— Grija minuțioasă pe care o dovedeți în zugrăvirea ambianței scenelor filmate, ne dovedește importanța pe care o acordați detaliului realist...

— Pare poate paradoxal, dar pentru ca un film să nu pară artificial este nevoie uneori de artificii. Îmi amintesc că după ce a lăsat pe ecran Marile manevre, numeroși militari soși la pensie au protestat pentru că pe ecran ofițerii aveau brodat numărul regimentului lor cu litere roșii și nu albe ca în realitate. Asta li s-a părut o gravă încălcare a autenticității. Ei n-au observat însă o altă infidelitate mai flagrantă față de adevărul epocii: deși acțiunea filmului se petrecea în 1910, în imagini ne apărneau automobile ci doar trăsură. De ce? Pentru că într-un asemenea film sentimental, apariția unui automobil de epocă ar fi adus cu siguranță o nuanță de grotesc. În cazul acesta am optat în mod conștient pentru o încălcare a adevărului epocii, în favoarea tonalității generale a filmului. Dar să nu mai vorbim de trecut...

— De ce?

— Pentru că filmul este, prin excelență, arta care se perimează. Aș spune că există o «radioactivitate» care emană dintr-un film nou în primii ani de vizionare și se împrășteie o dată cu trecerea timpului, cu stingerea ecoului suscitată de apariția lui. Eu știu că dacă vechile mele filme, prezentate astăzi în cinematoci, mai pot avea un interes pentru specialiști, ele nu mai au efect asupra publicului larg.

— Sînteți sigur de asta? Nu știu dacă sînteți la curent că în 1963, filmul dumneavoastră, *Millonul*, realizat cu mai bine de trei decenii în urmă, a fost reluat pe ecranele noastre. În același trimestru a fost prezentat publicului și un «ultim strigăt», excelentul film al lui Colpi, *Absență îndelungată*, care se bucură de prestigiul unui mare premiu la Cannes. Am constatat cu satisfacție că *Millonul* a făcut încășări aproape egale cu filmul lui Colpi: n-avea prin urmare mai puțină «radioactivitate» decît filmul abia apărut.

— Lucrurile interesante pe care mi le comunicați mi-ar face poate plăcere, dacă din păcate, n-aș putea să vă răspund cu altele. Știați că versiunea primului

meu film *Parisul* doarme, proiectată în toate cinematocile, și care a fost prezentată și la dumneavoastră anul trecut, n-are decît slabe raporturi cu originalul meu cinematografic? Negativul a fost pierdut sau poate chiar distrus în anii războiului. Cinematoc franceză a încercat mai tîrziu o reconstituire, bazată pe fragmentele rămase din timpul montajului inițial al filmului. Așa se face că mi s-au trecut în sarcină cadre din *Parisul* încremenit sub vrajă, în care se văd totuși în adîncime planșului vehiculele circulînd. E posibil ca eu să fi filmat atunci așa ceva, dar la montaj am tăiat. Eu n-am lăsat asemenea inadvertențe. Ultima bobină avea de altfel un montaj cu totul diferit de cel prezentat astăzi la filmului. În fapt, filmul avea un alt final. Grigori Alexandrov mi-a spus că la Moscova s-ar fi păstrat o versiune originală a filmului, dar asta trebuie încă verificat. Iată deci, ce soartă tristă au vechile filme. Scrierul poate oricînd să-și prezinte un roman scris anterior, el și-l reeditează pur și simplu. Cineastul însă nu poate decît să istorisească despre ceea ce a făcut. Totuși, eu văd ceva reconfortant în această idee de «distrugere» care, în arta noastră o imaginii, înăltură periclitul academismului. Am spus-o fără ironie — adaugă cu un zîmbet fugar cineastul-academician. Dacă se fac atîtea și atîtea filme destinate să dispară, este reconfortant să te gîndești că, în schimb, rămîne pe ecran loc liber filmelor viitorului...

Opera nu devine în mod organic una și nu se saturează de patetic decît atunci cînd tema, materia și ideea ei s-au sudat organic și indisolubil cu gîndurile, viața, ființa autorului.

SERGEI EISENSTEIN

Tot ceea ce în cinematografie se adresează înțelegerii și nu exercită influență asupra spectatorului exclusiv prin intermediul văzului, trebuie să dispară.

LUIGI PIRANDELLO

Lumea cinematografică rămîne încă de explorat, de colonizat; ea este America epocii lui Columb: de-abia s-a pus piciorul pe uscat.

Trebuie întrebuințate toate resursele tehnice ale cinematografelei ca instrumente pentru o reprezentare imaginativă a vieții umane, o reprezentare care să fie din ce în ce mai bogată în auzul, din ce în ce mai bogată în posibilități, în virtualități, adică o reprezentare care să nu fie numai oglindire, copie degradată a realității efective, dar care să constituie într-adevăr o posibilitate de descoperire, de adîncire, de îmbogățire, de dilatare vitală, permițîndu-ne să mergem, să ne transportăm mult mai departe decît acolo unde ne găsim în mod obișnuit.

JULIAN MARIAS

Cred că ar trebui să se instituie o artă a cinematografului pur sau a cinematografului redus la propriile-i mijloace.

Acestă artă ar trebui să se opună aceloră — teatru sau roman — care pîrsec de la cuvînt.

PAUL VALÉRY

corespondență din Moscova SIR ANTHONY ASQUITH declară:

«Eu cunosc numai opere de artă bună, nu curente care nu sînt de multe ori decît definiții.»

Am fost prezentat în salonul hotelului «Moscova», la cel de al patrulea festival al filmului. De statură mică, slab, cu umărul drept puțin adus înainte, cu mișcări puțin cam încordate, cu gesturi largi, ai spune că este un tînr plin de viață, dacă... dacă păruu cîndva roșcat, pieptănat englezeste, cu cărarea într-o parte, nu ar fi bădăla acum argintiu, dacă obrazii proaspăt bărbierii, cu o cicatrice violacee, nu ar fi brăzdați de ridurile celor saizeci de ani.

În manifestările sale descoperi cele mai bune tradiții ale englezului tipic, cu o desăvîrșită jovialitate, care nu jenează fiindcă e foarte firească.

Acestea sînt impresiile, poate nu cele mai puțin caracteristice, pe care ți le formezi la prima întîlnire cu Anthony Asquith. De vreo treizeci de ani numele său este cunoscut în lumea întreagă, iar în patria sa, în Anglia, se bucură de o deosebită apreciere.

În pînă, întîlnirea cu unul dintre creatorii artei cinematografice englezești m-a găsit cîreacum nepregătit, neinforma. Ulterior însă, am reușit să compensez această lipsă. Născut la 2 noiembrie 1902, Anthony Asquith este fiul mezin al cunoscutului diplomat britanic și fost prim ministru între 1908-1916, lordul Asquith. S-a pregătit pentru cariera muzicală, manifestîndu-se între 5 și 7 ani ca un copil-minune, dînd concerte. Pînă la urmă însă, făcînd prea mult entuziasm, a urmat dreptul la Oxford. Dar, după cum însuși a recunoscut cu mîndrie, adevăratele studii le-a desăvîrșit și le desăvîrșeste în continuare, la școala vieții.

Absoînd universitatea, întreprinde o călătorie în America, fiind invitatul lui Douglas Fairbanks sr. și a soției acestuia, Mary Pickford. Filmul sonor își trăia pe atunci epoca eroică. Anthony este cucerit de viața trepidantă a lumii filmului și cu adevărată chemare artistică se dedică acestei vieți. Revenind la Londra, cu serioase cunoștințe de artă cinematografică, devine nu peste multă vreme unul dintre întemeietorii și apoi președinții «Asociației tehnicienilor din cinematografie». Cariera de regizor și-o începe în 1927, și de atunci a turnat patruzeci de filme. Dintre acestea doar cîteva sînt cunoscute publicului nostru și anume: Pygmalion realizat în 1938 în colaborare cu Leslie Howard; Drumul spre stele (1945); ecranizarea piesei lui Oscar Wilde, Importanța de a fi serios (1952), versiunea cinematografică a piesei lui G. B. Shaw Milionara (1961)...

Tema interviului: literatura și arta cinematografică. Întrebările deliberate, logic construite, au devenit de la început victimele neprevăzutului din dialogul viu.

— Care sînt, domnule Asquith, legăturile dintre film și literatură? În ce măsură considerați că e oportun și de dorit transpunerea pe ecran a unei opere literare?

— Legătura dintre film și literatură — îmi răspunde după o scurtă gîndire — este, după părerea mea, una din cele mai firești și într-un anumit fel această legătură, în ciuda faptului că una din arte este atît de tîndră, reprezintă expresia unei permanente interpenetrații care trebuie să existe între toate artele. În ceea ce mă privește însă, nu mă străduiesc să ecranizez opere literare. Spre deosebire de Cocteau, sînt de părere că doar acei film se poate bucura de un succes deplin, care se naște în capul regizorului, chiar și în cazurile cînd e vorba de un scenariu bazat pe o operă literară. Pe mine cel puțin, acest lucru mă interesează.

— Dar cînd e vorba de transformarea unei opere literare în scenariu — am continuat — există oare o tratare diferită a scriitorilor clasici și contemporani? Ce deosebire există, după dumneavoastră, între o operă «transformată» în scenariu și un scenariu propriu-zis de film?

Rezemat de spătarul unui fotoliu, ca și cum ar pune în cumpănă niște preocupări care-i urmăresc de multă vreme, răspunde parcă vorbindu-și lui însuși.

— Clasic și contemporan? Noțiuni foarte greu de definit. Pentru un regizor nu există nici o deosebire. Regizorul ar trebui să se îndrepte doar spre acele opere literare, fie clasice, fie contemporane, pe care le îndrăgește cel mai mult. El trebuie să-și exprime părerea proprie asupra unei opere literare, dar în același timp să țină seama și de punctul de vedere al scriitorului. Cu alte cuvinte, să se pună în situația scriitorului și a felului cum acesta și-ar imagina ecranizarea unei sale. Din punctul de vedere al publicului? Pentru regizor, noțiunea de public trebuie să fie o abstracție, iar transpunerea celei mai cunoscute opere «clasice» trebuie în așa fel realizată încît publicului să i se pară că ia pentru prima oară cunoștință cu opera respectivă. În ce mă privește — continuă cu un zîmbet, care vrea să însemne și o desvîntare — mă fereesc cel puțin de operele de mare notorietate. Aș putea spune mai mult. Cea mai îndrăgită eroină literară a mea este Natașa Rostova. Dar am ezitat să văd ecranizarea romanului. Război și pace. În ciuda faptului că-mi erau cunoscute atît formele personale al lui Audrey Hepburn, cît și arta ei subtilă în materie de interpretare. Mi-era teamă că întîlnirea cu Natașa ar putea să răpească ceva din imaginea pe care mi-am creat-o, cu ochii sufletului, citindu-l pe Tolstoi.

— Ați acceptat totuși ecranizarea multor piese de teatru. Ce sarcină vi s-a părut esențială într-o asemenea situație?

— Cel mai important lucru este să transpun convenționalismul scenei în limbajul convenționalismului cinematografic. În asemenea situații — continuă, măsurînd cu pașii camera și subliniind cu gesturi largi fiecare idee — eu uit cu totul scena și caut să transpun, într-un mod cît mai desăvîrșit, imaginea unei opere în imaginea pe care mi le oferă cinematograful. Nu sînt adeptul spectacolului filmat, al «teatrului în teatru». Regizorul este o individualitate, iar în arta filmului el trebuie mai degrabă să-și expună concepțiile sale. Și asta, cu atît mai mult, cu cît arma nr. 1 de contaminare în teatru este cuvîntul, glasul, aceea individualitate vie, plină de nuanțe, în timp ce pe ecran contactul cu spectatori se face în primul rînd prin intermediul imaginii.

Îl întrerup — Care este după dumneavoastră cea mai reușită ecranizare a unei piese de teatru?

— Din păcate nu mă duc decât foarte rar la cinema. Am văzut puține filme, dar din cele văzute, cel mai mult mi-a plăcut *Henric V.*

În timp ce-și aprinde o nouă țigare, îl întreb dacă socotește că orice fel de operă literară poate fi ecranizată.

— În principiu ori ce lucrare epică se pretează la ecranizare, dar asta nu înseamnă că orice operă poate fi transpusă în film.

— Nu vi se pare, domnule Asquith, judecând după câteva filme recente foarte bune, în care textul e redus la maximum, ba chiar imaginea se desprinde complet de text, că avem de-a face cu o nouă direcție în arta cinematografică? Nu e vorba cumva de o tendință de a « scoate » filmul din literatură?

— Nu, și de altfel asta nu-i o descoperire nouă. Imaginea plus muzică — e o descoperire datînd încă din perioada copilăriei filmului. Desigur că filmele de care ați pomenit nu tind spre o reînviere a filmului mut, fiindcă la drept vorbind chiar și pe vremea aceea, un pianist sau un violonist completa imaginea cu improvizatii, în sala de proiecție. Muzica este aceea care, într-un anumit fel, opere în filmul sonor drept o suplînire a textului literar.

Vechea pasiune pentru muzică, datînd încă din copilărie, pasiune care probabil l-a urmărit toată viața, îl însufletește din nou, vorbind despre problemele muzicii și ale filmului. Și în timp ce măsoară camera în lung și-n lat, fredonează un cârmpei de melodii, improvizază voind parcă să acompanieze muzical însăși cadența cuvintelor. Ascultîndu-l și privindu-l, aproape că am uitat să iau însemnări.

— Muzica în cinematografia de azi a încetat să mai fie un simplu acompaniament: ea a devenit unul din cele mai puternice elemente de contaminare, de subjugare a atenției spectatorului. De multe ori valoarea muzicii se ridică pînă la valoarea imaginii. Cu ajutorul muzicii putem exprima sensul unor dialoguri sau monologuri care nu au fost scrise. Imaginați-vă, vă rog, o secvență... un amurg plin de poezie. Într-o asemenea secvență muzica trebuie să joace rolul « viorii prime ». În orice împrejurare, muzica trebuie să fie principalul ajutor al regizorului, cel mai fidel sfetnic al acestuia.

Amintindu-mi câteva secvențe dintr-un film al său, pe tema războiului, îmi ilustrează imediat, prin câteva fraze muzicale și leit-motive rolul precumpănitor al muzicii în film.

— Muzica, încheie Asquith, trebuie să devină purtătorul de cuvînt nu numai al regizorului ci și al scriitorului.

Răspunsurile la ultimele două întrebări au fost mult mai succinte, mai puțin comentate.

— Curente literare pot influența arta cinematografică?

— Eu cunosc doar opere de artă bune, nu curente care de multe ori nu sînt decât definiții... Am impresia că nu are niciun rost să discutăm despre curente, stiluri. Pe mine nu mă interesează, în muncă, decât propria mea experiență de viață; departe de mine gîndul de a copia experiențele literaților sau ale altor creatori de artă.

— În ce constă, domnule Asquith, secretul dezvoltării artei cinematografice?

— Nu există niciun secret, îmi răspunde zîmbitor. Totul depinde de exploatarea la maximum a tehnicii filmului, a dezvoltării tehnice. Vedeți, în felul acesta am dat expresie și înțelesului noțiunii de interpenetrație a artelor și, în acest caz, sînt gata să recunosc necesitatea unei influențe. Eu însumi am învățat multe de la regizori ca Eisenstein și Pudovkin și anume în direcția felului cum trebuie să faci un film.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL TEATRELOR DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE • BUCUREȘTI

10-25.IX.1965

Reportaj grafic de I. SILVAN





1. MARCEL BRESLAȘU, președintele juriului internațional al Festivalului, — Republica Socialistă România
2. SERGHEI OBRAZTOV, vice-președinte al prezidiului UNIMA, — URSS
3. IULIA OGHNYANOVA, regizoare, — R. P. BULGARIA
4. PHILIPPE GENTY și pelicanul său Alexandre, — Franța



5. EUSTATIU GREGORIAN, scenograf, — Republica Socialistă România
6. KUO-XION, regizor, — R. P. Chineză
7. IVAN TONEV, scenograf, — R. P. Bulgaria
8. MICHAEL MESCHKE, în rolul «Ubu rege» și corabia sa, — Suedia



5



6



7



8



9. MARIA SIGNORELLI, — Italia

10. YVES JOLY, — Franța

11. GILES, — Franța

12. MAX JACOB, președintele UNIMA, — R. F. G.



10



9



11



12

Cadran mondial

Interesul manifestat pentru literatura română de către vecinii noștri este în permanent și continuu progres. Recent au apărut în Uniunea Sovietică noi traduceri din opera lui Mihail Sadoveanu, dintre care trebuie înosebi semnalată talmăcirea romanului *Strada Lăpușneanu*. Traduceri noi din opera lui Tudor Arghezi și Liviu Rebreanu se pregătesc în URSS, Cehoslovacia, Bulgaria. În ultima vreme, alături de talmăcirile frecvente, se adaugă un nou indiciu al preluării și preocupării pentru literatura română. Este vorba de studiile de istorie și critică literară semnate de cercetători străini.

Astfel, la a VI-a conferință de slavistică din RSS Ucraina, o serie de referate și comunicări au fost consacrate problemelor privind relațiile dintre literatura română și literaturile slave vecine ei (rusă, ucrainiană, sîrbă etc.). O cercetare de sinteză a prezentat I. Zalucnikovski: *Tipologia relațiilor literare ruso-române*. Probleme de studiu comparat al literaturii au stat în atenția interesanților comunicări ale lui A. R. Volkov (în colaborare cu O. Grekova): *Dramaturgia lui Caragiale* și B. Nușici (Paralela tipologică) și A. Sadovnik: *Liubov larovaia și chipul femeii în drama eroico-revoluționară românească*. Interesantă și sugestivă este paralela tipologică pe care o urmează a comunica lui A. R. Volkov și O. Grekova: tipul politicianului carierist (Cavavencu și Ivkovic), tipul funcționarului servil (Pristanda și Skulici) etc.



Desen: N. KRASSOVSKI

Pe același plan al cercetărilor de istorie literară merită atenția noastră studiul *Teatrul românesc dintre 1840—1859 în slujba ideilor revoluționare*, publicat de J. Huskova în revista *Philologica* a Universității Komenius din Bratislava.

Preocuparea pentru viața literară curentă din România ne este atestată de o specie atît de operativă cum sînt recenzile. În ultimul număr pe anul trecut, revista sovietică *Voprosi Literaturi* publicase o dare de seamă asupra studiilor de istorie literară apărute în *Romano-Slavica*. În numărul 4/1965 I. Kojevnikov a recenzat cartea lui I. Ianoși *Romanul monumental în secolul XX*. În numărul următor, revista a publicat o recenzie despre primul volum de *Istorie a litera-*

turii române subliniind valoarea deosebită a acestei lucrări. În numărul 6, revista a prezentat monografia *Tolstoi și literatura română* de Tatiana Nicolescu.

Într-o declarație făcută presei, cunoscutul scriitor american Truman Capote istorisește cu vervă geneza ultimului său roman (*Cold blood* («Cu sînge rece»)): „Trebuia să găsesc un subiect. Am început să citesc ziarele cu atenție și n-am găsit nimic. Apoi, într-o zi am descoperit o notiță despre asasinarea familiei unui bogat negustor de grîu din Kansas. În aparență nu exista nici o explicație pentru ce fuseseră asinați — el, soția și fiica lor. Am luat un avion și am ajuns la timp ca să asist la înmormîntare, într-un oraș unde am fost intim-pnat în modul cel mai neomial. Atmosfera era încălcată. Am rămas acolo trei luni, în care timp nu s-a petrecut nimic. Pe urmă asasinii au fost prinși. Doi străini. Am mai rămas încă cinci luni, ca să învăț să cunosc oamenii, orașul, pe cei arestați. Am asistat la proces și eram tot acolo cînd asasinii au fost spînzurați. Am luat șase mii de pagini de note. Prietenii mi-au spus: «Dacă iei atîtea note pentru un roman realist, înseamnă că ți-ai pierdut imaginația». Nu-i adevărat — le-am ripostat. Ceea ce vreau să fac este să respect un pariu «tehnic», să relatez un fapt real fără să schimb și fără să inventez nimic, neavînd decît să «manevrez» stilul.”

Pentru a uita acest «exercițiu» și asemenea evenimente lugubre, Truman Capote a început să scrie o comedie.

Recent au apărut *Memoriile* lui Josef von Sternberg, regizorul bine cunoscut din epoca de început a

cinematografului, «descoperitorul» lui Marlene Dietrich. Interpretul de fîlmă pe care l-a dirijat — printre alții Emil Jannigs, Charles Laughton, Clive Brook, Wallence Berry, Gary Cooper, Grace Moore — nu a fost deloc mulțumit de Sternberg, cu primii doi ajungînd la interminabile scandaluri. Cauza pare să fie atitudinea megalomană a regizorului. Sternberg caută să explice această ostilitate: el înțelegea să se servească de interpretul său «cum folosește un pictor turburile sale de culoare», fără să le lase cea mai mică inițiativă. Același relații au existat și la turnarea filmelor cu Marlene Dietrich, Sternberg citînd în această privință — justificativ — cuvintele lui André Malraux: «Marlene Dietrich nu este o actriță ca Sarah Bernhardt, ci un mit ca Pyrrnē».

Numeroși admiratori ai lui Marcel Proust au finit de curînd un colocvii la Illiers (Combray), în cadrul căruia au analizat relațiile dintre «noul roman francez» și opera proustiană. Cu acest prilej, criticul Henri Bonnet — autorul mai multor studii apreciate despre *A la recherche du temps perdu* — a subliniat că — după părerea sa, Proust se situează la opusul «noului roman». Marcel Proust — a afirmat el, a căutat să fixeze ceea ce este obscur în conștiința umană, reușind să realizeze aventura spirituală cea mai importantă pentru el: descoperirea fericirii. Dimpotrivă, în lucrările unor autori ca Robbe Grillet sau Nathalie Sarraute, ființa umană este condamnată în însăși substanța ei și «obiectele nu oferă decît o opacă alteritate, străină de acțiunile sale».

Stabilind astfel contradicția care există între cele două curente literare, Henri Bonnet conchide:

« Noul roman este trist, opera lui Proust este un imn adus bucuriei. Proust nu este decepționat de viață, ci satisfăcut de a fi găsit ceea ce căuta: adevărata viața spirituală. »

● Editura Aufbau din Republica Democrată Germană și-a sărbătorit de curând cel de al 20-lea an al existenței ei. În acest răstimp editura a străbătut, în activitatea ei, un drum nu tocmai ușor pînă să ajungă ceea ce este astăzi: cea mai mare editură pentru literatură beletristică din Germania. Încă de la înființarea ei, editura și-a propus publicarea de opere cu caracter militant, progresist, adunînd în mapele ei opere reprezentative ale lui Alexander Abusch, Anna Seghers, J. R. Becher, E. Strittmatter, Arnold Zweig, Feuchtwanger, Brecht, Fr. Wolf, Weisenborn, Kümert, Fühmann și mulți alții, opere care au văzut lumina tiparului în tiraje necunoscute pînă atunci. Astăzi, după douăzeci de ani de existență, editura Aufbau are la activul ei un impresionant număr de titluri, care crește an de an, cu un tiraj cu adevărat elocvent. Iată de pildă câteva cifre: romanul lui Feuchtwanger — *Vulpile în vie*, *Succesul*, *Falsul Nero*, romanul *Casa Buddenbrook* a lui Th. Mann, romanele lui Fallada, Becher etc., au trecut de 150.000 exemplare tipărite. Cartea lui Dieter Noll *Aventurile lui Werner Holt* a fost răspîndită în peste un sfert de milion de exemplare, *Supusul* lui Heinrich Mann în 500.000 exemplare, iar *A șaptea cruce* de Annei Seghers în peste un milion de exemplare.

● Deosebită atenție acordă Aufbau literaturii progresiste străine; romane ca *Mama* de Gorki, operele sirbului Ivo Andric, ale cehului K. Čapek au fost de nenumărate

ori reeditate. Dacă la toate acestea adăugăm grija pentru editarea clasicilor germani și tipărirea celor mai tineri autori, căpătăm o imagine succintă dar elocventă a acestei edituri care s-a impus în lumea literelor ca una din cele mai prestigioase.

● Revista *Literaturen Front* din Bulgaria a închinat numărul său din 16 septembrie literaturii și culturii române. Numărul se deschide cu articolul de fond conținînd extrase ample din raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul al IX-lea al P.C.R.

Articolul lui Nikolai Donev « Perspective tot mai largi » se ocupă de legăturile dintre literatura română și bulgară. Arătînd temeiurile de luptă revoluționare pe care s-au dezvoltat aceste legături, el subliniază prezența literaturii române în viața culturală a Bulgariei de astăzi, realizată îndeosebi prin tălmăcirii din operele clasice și ale scriitorilor contemporani.

« Putem afirma cu convingere că se deschid perspective tot mai largi pentru o colaborare creatoare și schimburi culturale între popoarele noastre, legate printr-o prietenie tradițională și însuflețite de idealurile luminoase ale socialismului », încheie, N. Donev.

● O recenzie semnată de Dimitrie Petrov prezintă cititorului bulgar noul volum de versuri în tălmăcire bulgară a lui Tudor Arghezi, Recenzia subliniază reușita traducătorilor aleși din rîndul celor mai de seamă poeți bulgari (Elisaveta Bagriana, Hristo Radevski, Blaga Dimitrova, Nicolae Zidarov etc.).

Un grupaj de versuri (Tudor Arghezi, Ion Brad și Tiberiu Utan) în traducerea lui Nikolai Zidarov întregeste panorama literaturii române contemporane pe care revista bulgară o oferă cititorilor săi.

Corectură: LIDA IGROȘIANU și ALEXANDRU BACIU

Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135 — București

Secolul 20

REDACȚIA, CALA VIE
TORREI, 18. TEL. 16-79-22

ADMINISTRAȚIA
BUCUREȘTI

ȘOSELA KISILEFF, 10
TEL. 18-33-99



Lei 10

43 804